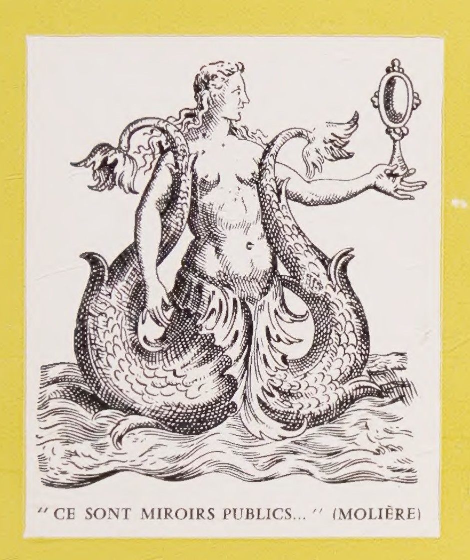
ublications de la Société d'Histoire du Théâtre


" CE SONT MIROIRS PUBLICS... " (MOLIÈRE)

revue
d'histoire du théâtre

REVUE TRIMESTRIELLE — AVRIL - JUIN

1961 - 2

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU C. N. R. S.

Éditions Michel Brient - Paris

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

EN 1933, un petit groupe de professeurs, d'érudits, de bibliophiles, de collectionneurs et d'hommes de théâtre s'associèrent, sous la présidence d'Auguste Rondel, pour mettre en commun leurs recherches et leurs travaux, sous le signe de l'Amitié.
De 1933 à 1945, grâce au dévouement et à l'activité de son Secrétaire général, le très regretté Max Fuchs, cette Société publia un *Bulletin* trimestriel riche de documents de toutes sortes et patrona une collection d'ouvrages importants, dont la plupart sont malheureusement épuisés.

LES voies ainsi préparées, il appartenait à Louis Jouvet de donner un nouvel élan à notre Association, d'élargir et d'étendre une action jusque-là réduite à un petit nombre d'adhérents.
Grâce à l'aide de la Direction Générale des Arts et Lettres, de la Direction des Relations Culturelles, de l'Association Française d'Action Artistique, de la Direction des Bibliothèques et du Centre National de la Recherche Scientifique, furent alors créés :

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

où une place de plus en plus grande fut donnée à la publication d'une *Bibliographie Internationale*, en liaison avec la Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle.

PRESTIGES DU THÉATRE

émissions radiophoniques hebdomadaires *(R.T F. - France III)* avec le concours des comédiens les plus renommés soucieux d'approfondir les principes de leur art — émissions qui connurent aussitôt et conservent une large audience.

UN CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION

dont la direction fut confiée à Léon Chancerel, l'un des fondateurs de la Société, qui en avait déjà, sous l'impulsion première de Jacques Copeau, rassemblé les premiers éléments.
Ainsi, en recherchant, conservant et classant des ouvrages et documents divers concernant la vie passée et présente des Arts et Métiers du Spectacle, ce Centre, qui s'enrichit chaque jour, assure une permanente et amicale liaison, dans la recherche comme dans la création, avec ceux qui, directement ou indirectement, font le théâtre d'aujourd'hui et de demain.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
TREIZIÈME ANNÉE
II



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

LE THÉATRE A CLERMONT-FERRAND AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

par André Bossuat

LIVRES ET REVUES



LE THÉATRE A CLERMONT-FERRAND
AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

par André BOSSUAT

INTRODUCTION

Les historiens qui ont écrit l'histoire de Clermont, en particulier Ambroise Tardieu, n'ont pas manqué de parler des réjouissances qui, au cours des âges, permirent aux Clermontois de rompre la monotonie de leur existence. Toutefois, il manquait une étude suivie de l'évolution du théâtre dans cette ville qui fut et reste encore la « ville principale et capitale de l'Auvergne ». C'est cette lacune que nous avons le dessein de combler en partie ; en partie seulement car, en dépit de nos recherches, nous restons convaincus que beaucoup de points sont à compléter. Certes, il aurait été préférable de ne pas nous borner à Clermont et d'étendre notre sujet à la province tout entière. Pour le Moyen Age, tout au moins, des mystères et des moralités furent représentés aussi souvent, sinon plus, à Riom, à Aurillac et à Montferrand, qu'ils ne le furent à Clermont même. Mais l'importance prise par cette ville dès le XVIe siècle la mit au premier rang des villes d'Auvergne et elle les éclipsa complètement. Chef-lieu du diocèse, dotée d'une municipalité, elle fut bientôt le siège de toutes les administrations et juridictions royales de la province. Au XVIIe siècle, la Cour des Aides s'y transporta et l'Intendant de la Généralité de Riom s'y installa bientôt avec tous ses services. Elle était donc susceptible plus qu'aucune autre en Auvergne d'attirer à elle les troupes vagabondes des comédiens à qui elle offrait un public plus nombreux, plus choisi et de plus grandes commodités matérielles.

Au fond, en nous proposant d'étudier le développement du théâtre, c'est, en fait, un des éléments de la vie urbaine, de la vie sociale, que nous avons été conduits à étudier. Tant que l'élément ecclésiastique domina dans Clermont, c'est-à-dire jusqu'au milieu du XVIe siècle, ce sont des clercs qui, semble-t-il, se chargèrent d'organiser des spectacles de caractère religieux sur lesquels, d'ailleurs, nous sommes très imparfaitement renseignés. Les initiatives des habitants en cette matière, suscitaient les inquiétudes des chanoines et de l'évêque qui tenaient à exercer leur

contrôle sur les pièces de caractère profane, moralités, soties et farces qui semblaient avoir la faveur du public. Mais les autorités laïques elles-mêmes se méfiaient. Le déguisement, condition inévitable du jeu, lui conférait un caractère équivoque et il était trop facile de confondre les mascarades issues de la Fête des Fous avec la comédie véritable où les gens en place pouvaient découvrir des atteintes malséantes à la morale courante et au bon renom des autorités.

Cependant le théâtre scolaire, surtout quand l'ordre des Jésuites s'en mêla, apparut à certains comme un élément de la formation intellectuelle et morale de la jeunesse et, dès le XVIe siècle, par cet intermédiaire, le rôle social et éducatif du théâtre ne tarda pas à être reconnu.

Mais c'est au XVIIIe siècle, sous l'influence des Intendants, en particulier, avec, ici, le concours des magistrats de la Cour des Aides, que le théâtre prit à Clermont son véritable essor. Le mouvement, bien entendu, était général. Au fond, la province suivait l'exemple de Paris, avec un certain retard. Toutes les grandes villes du royaume se mettaient à construire des salles de spectacles. Les comédiens, à peine tolérés autrefois, étaient attirés à présent et, en dépit de leurs dettes et de leurs fredaines, ils étaient bien accueillis ; on les connaissait, on discutait de leurs talents. Certes, ce qui s'est passé ici, nous le retrouverions encore dans d'autres villes. Mais il était bon de montrer qu'à ce mouvement général, l'Auvergne n'était pas restée étrangère et qu'en dépit de son éloignement, de sa rudesse supposée, elle avait subi, elle aussi, l'attirance de la capitale du royaume qui, sur ce point comme sur bien d'autres, établissait à son profit une véritable centralisation dont les troupes de comédiens nous apparaissent comme les principaux agents.

Nous avons arrêté notre étude à la Révolution. Or le théâtre révolutionnaire à Clermont mériterait lui aussi d'être connu. En ce qui concerne le XIXe siècle, la documentation est abondante ; elle est publiée en partie et il serait facile de la compléter.

Pour la période antérieure à 1789, celle dont nous nous occupons, la documentation est loin de présenter la même abondance. La série des comptes municipaux jusqu'au XVIe siècle présente d'importantes lacunes et nous avons dû souvent nous contenter de brèves mentions glanées ici ou là, presque au hasard. Pour le XVIIIe siècle, le fonds de l'Intendance nous fournit surtout deux dossiers (C 7062 et C 7063) concernant l'un le concert, l'autre le théâtre. La série F contient quelques affiches théâtrales. Le fonds de la Sénéchaussée, non classé, grâce aux procès-verbaux des commissaires de police et les ordonnances du lieutenant général nous renseigne un peu sur les incidents, peu nombreux d'ailleurs, auxquels les représentations donnèrent lieu. C'est aux archives communales de Clermont que nous avons demandé des renseignements sur la construction de la salle de spectacle, dont malheureusement les plans définitifs sont introuvables.

Nous n'avons donc pu disposer que d'une documentation très disparate et forcément très incomplète. Cependant, nous avons pensé qu'il était possible de mettre au jour et d'utiliser ces documents, ne serait-ce que pour offrir à d'autres une première ébauche que des recherches plus approfondies ou plus heureuses viendront un jour compléter.

PREMIÈRE PARTIE

Des ORIGINES au XVII[e] SIÈCLE

Le 6 mai 1392, le chanoine Jean de Lacmeuhl, licencié en lois, vint demander à l'assemblée des habitants de Clermont que présidait le représentant de l'évêque, Guillaume La Roda, lieutenant du gouverneur de la temporalité, une subvention pour représenter la Passion de Notre-Seigneur « à la louange de Dieu et à l'honneur de la ville » (1). C'est, à notre connaissance, la plus ancienne mention d'une représentation théâtrale à Clermont.

Le chanoine Jean de Lacmeuhl parlait au nom d'une « *societas* », d'un groupement de gens qui, par souci religieux, se proposaient de jouer le mystère. On peut donc se demander s'il ne s'agit pas là d'une confrérie de la Passion analogue à celle qui fut créée à Paris, mais seulement dix ans plus tard, en 1402 (2).

La représentation annoncée eut lieu au mois de mai 1392, le long des remparts, près de la Porte des Gras où s'ouvrait la rue qui montait et monte encore à la cathédrale (3). Les fossés, en effet, offraient à la scène les dessous nécessaires à la machinerie. Pour la même raison, un mystère fut représenté au XVI[e] siècle, sur les fossés de la ville, près de la porte Saint-Esprit (4).

---

(1) Arch. dép. du Puy-de-Dôme, Fds de Clermont C III f. 1 a. Lundi 6 mai 1392. Délibération de l'assemblée générale des habitants tenue sous la présidence de Guillaume la Roda, lieutenant de Géraud de Rochefort, damoiseau, gouverneur de la juridiction et justice de la temporalité de la cité de Clermont. « ... *audita supplicatione seu requesta per discretum virum magistrum Joh. de Lacmeulh licenciatum in legibus, canonicum Claromon. nomine societatis horum de dicta civitate qui imprisierunt seu proposuerunt ystoriam Passionis Dei figurativam fiendam in brevi in dicta civitate ad honorem Jhesu Christi et ejus Passionis predicte, facta...* » - 12 mai 1392. Mandement des élus de Clermont à Philibert de Morigny, receveur général de la ville, de payer à Jean de Lacmeulh la somme de 20 l.t. à prendre sur les deniers des compositions - 24 mai 1392. Quittance de Jean de Lacmeulh.

(2) Voir les lettres royaux octroyées par Charles VI aux Confrères de la Passion de Paris le 4 décembre 1402, dans Delamare. *Traité de la Police*. 1722, Tome I[er], p. 469.

(3) Arch. dép. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont C III f. 1 a : 16 mai 1392, Mandement des élus de Clermont à Philibert de Morigny, receveur général de la ville, de payer à Jean Laurens, dit de Bort, la somme de 45 s.t. qu'il a donnée « *pour fere et abiller ung chadeffaut fait en la plasse de la porte des Gras pour recoullir et recevoir les forains notables personnes le jour de la Passion...* »

(4) Cf. Ulysse Rouchon. *Histoire de Clermont*, ms Arch. dép. du Puy-de-Dôme.

L'activité des confrères de la Passion clermontois reste malgré tout mal connue. Peut-être faut-il les reconnaître dans les « compagnons de Clermont » qui, en 1498, vinrent à Montferrand, la ville voisine, faire leur « monstre du Reaulme de Nostre-Dame » (5).

Nous ne sommes pas mieux renseignés sur les pièces qui furent jouées à cette époque. Il existait autrefois aux Archives communales de Clermont le texte d'un mystère de saint Jean-Baptiste dont, en 1878, Ambroise Tardieu donna la description (6). Depuis, ce texte a disparu. C'est d'autant plus regrettable qu'il contenait, semble-t-il, des indications curieuses sur le costume des personnages et des détails sur la mise en scène. Nous possédons encore quelques fragments d'un mystère de Sainte Agathe, de la même époque (7). Tout cela est peu de choses. Il n'est même pas possible de préciser la date exacte à laquelle ces pièces furent représentées ni dans quelles conditions elles le furent.

Faut-il donc en conclure que, pendant longtemps, les Clermontois manifestèrent peu de goût pour le théâtre ? Le théâtre est une distraction essentiellement urbaine. Son importance croît avec l'importance des villes. A ce point de vue, Clermont offrait certainement des conditions favorables. Capitale d'un diocèse, c'était la ville la plus importante d'Auvergne. La « Cité » que clôturait l'enceinte dite « des cinq portes », dont la construction remontait peut-être au IIIe siècle, avait vu s'étendre autour d'elle, comme autant de protubérances, les trois paroisses du Port, de Saint-Genest et de Saint-Pierre, qu'une ceinture de remparts mit, au XIVe siècle, à l'abri des incursions des routiers.

Aux abords de la ville, de grosses abbayes, comme celle de Saint-André et surtout l'abbaye bénédictine de Saint-Alyre, avaient donné naissance à des agglomérations, sans parler des petites localités, Chamalières, Royat, Aubière, Beaumont, etc..., qui gravitaient autour de Clermont et vivaient en partie de son activité.

S'il n'est guère possible d'évaluer l'importance de la population de l'agglomération clermontoise, nous pouvons toutefois nous faire une idée des éléments qui la composaient. A la base, il y avait tout un petit peuple de paysans, de « laboureurs » et d'artisans qui conservaient à la ville un aspect mi-rural et mi-urbain. L'aristocratie était constituée d'abord par de riches marchands. Mais la présence de nombreuses juridictions : officialité et cours temporelles, faisait proliférer une masse d'officiers de justice, de notaires, de procureurs et d'avocats ; l'élément dominant restait malgré tout l'élément ecclésiastique. L'évêque entretenait tout un personnel chargé de l'aider dans l'administration du diocèse. A côté de l'évêque figuraient les membres du chapitre cathédral avec qui d'ailleurs les conflits étaient fréquents et les églises des paroisses étaient elles-mêmes desservies par des collèges de chanoines. Ainsi il y avait à Clermont la possibilité de trouver un public susceptible de s'intéresser aux représentations théâtrales de caractère religieux et au besoin de contribuer financièrement à leur succès. Nous venons

---

(5) Arch. dép. Puy-de-Dôme. Fds Montferrand CC 372. 9 sept. 1498. La représentation a donc dû coïncider avec la fête de Notre-Dame le 8 septembre.

(6) Ambroise Tardieu. *Histoire de Clermont*, 1878, 2 vol. in-f°, Tome II, p. 72-73. Cf. André Bossuat. *Notes sur les représentations théâtrales en Basse-Auvergne au XVe siècle*, Mélanges G. Cohen, 1950.

(7) A. Bossuat. *Fragments d'un mystère de Sainte Agathe*. Bibl. d'Humanisme et Renaissance, 1946.

de voir que c'est un membre du chapitre cathédral qui, en 1392, prit l'initiative de faire jouer le mystère de la Passion.

Cependant, jusqu'à la fin du XVe siècle, les documents restent rares et même ensuite ils ne sont jamais très abondants. Il est vrai que la série des comptes municipaux de Clermont présente des lacunes importantes. Mais la pénurie des documents n'explique pas tout.

A Montferrand, au contraire, à maintes reprises les autorités municipales organisent à grands frais des représentations du mystère de la Passion avec le concours de toute la population (8). Certes, nous avons pour Montferrand des séries de comptes et de délibérations municipales plus complètes et par conséquent nos moyens d'information sont beaucoup plus considérables. Mais il faut bien reconnaître que la situation des deux villes est très différente.

Depuis la fin du XIIe siècle, Montferrand bénéficie de franchises qui lui permettent de s'administrer elle-même. L'autorité seigneuriale n'y est représentée que par un prévôt, puis par un châtelain au début du XVe siècle. En fait, l'administration municipale est aux mains des consuls élus par les habitants qui veillent jalousement à la garde de leurs privilèges, autrefois accordés par les comtes-dauphins, puis par les rois. C'est une ville marchande où les foires et marchés attirent de nombreux étrangers et au XVe siècle, l'établissement d'un bailliage royal lui a donné une nouvelle importance et sa population s'est accrue de nouveaux éléments.

Clermont, au contraire, si son ancienneté la rendait particulièrement vénérable, vivait sous l'autorité de son évêque et des chanoines du chapitre cathédral. Péniblement, après maintes tentatives, les habitants n'avaient obtenu que des libertés relatives, presque dérisoires. Ils nommaient des « élus » ; mais ceux-ci ne pouvaient délibérer qu'en présence du représentant de l'évêque, le gouverneur de Clermont, ou de son lieutenant, et leur indépendance était d'autant plus restreinte que les ressources dont la ville disposait, suffisaient à peine à couvrir les dépenses indispensables : entretien des remparts, service de la voirie, etc. A Clermont, le clergé dominait. Or les spectacles populaires pouvaient à l'occasion servir de prétexte à des écarts susceptibles de compromettre le bon ordre et la tranquillité des gens en place. D'ailleurs, la municipalité, économe de ses maigres deniers, ne songeait guère à les gaspiller, fût-ce pour procurer à ses administrés les plaisirs du théâtre, même s'il était de caractère religieux. Tandis qu'à Montferrand, les représentations étaient organisées par les consuls ou par les clercs des hommes de loi qui s'étaient constitués en Basoche, il semble qu'à Clermont, elles furent laissées complètement aux initiatives privées.

En 1492, par exemple, les chanoines proposèrent de faire jouer une moralité composée par un riche bourgeois, Jean des Noyers. La représentation serait montée à frais communs par le chapitre et par la ville, car il s'agissait de donner aux fêtes du 15 août un éclat particulier. Les habitants réunis en assemblée générale répondirent que si les chanoines « *veulent jouer ladicte moralité, qu'ils la jouent à leurs despens, car le*

---

(8) A. Bossuat. *Une représentation du mystère de la Passion à Montferrand en 1477.* Bibl. d'Humanisme et Renaissance, 1943.

temps est dangereux de maladie et la ville a de grans afferes... » (9).

Mais en 1495 un incident plus grave éclate. Des habitants ont joué une moralité sur la place du Terrail. Il est probable que le texte devait contenir quelques propos désobligeants à l'adresse des chanoines qui entamèrent des poursuites contre les acteurs imprudents (10). Ceux-ci demandèrent à la ville de les soutenir en se joignant à eux au procès. Mais les habitants consultés hésitaient à s'engager. Il fut décidé qu'on donnerait « conseil » aux délinquants « au mieux qu'on pourra » et la ville leur fournirait de l'argent pour soutenir leur cause en justice, sans toutefois se porter partie au procès (11).

Mais l'affaire rebondit quand l'évêque intervint en faveur de son chapitre. Sur son ordre, le gouverneur de Clermont fit savoir par cri public « *que nul habitant ne aultre n'eust a jouer farces ne moralités en ceste ville sans le congé et licence de monseigneur de Clermont ou de ses officiers et sans le leur communiquer avant le jeu, affin de obvier aux scandales qui s'en porroyent ensuyvre* ». Cette fois, la ville protesta et réclama le respect de ses libertés (12). Il était inadmissible que l'évêque se mêlât d'interdire de jouer farces et moralités sans son aveu et cette tentative de censure préalable était intolérable. L'assemblée générale qui se tint le 1er mai, décida d'envoyer une délégation à l'évêque Charles de Bourbon pour le prier de retirer son interdiction, sinon des poursuites seraient engagées contre lui pour le contraindre à respecter les privilèges et libertés des Clermontois. L'évêque répondit qu'en agissant comme il l'avait fait, il n'avait considéré que le bien de la ville (13). Il proposa pourtant, par esprit de conciliation, de faire régler le différend par une commission de quatre personnes dont deux seraient nommées par lui et les deux autres par les habitants, pourvu qu'ils n'aillent pas élire « *des gens broulheux* ». La ville estima cette satisfaction insuffisante et des poursuites furent engagées, mais nous n'en connaissons pas le résultat. Or, comme, en 1516, des officiers épiscopaux interdisaient encore de jouer une moralité sans leur permission, il est probable que les Clermontois, comme auparavant, ne se gênaient pas pour faire entendre aux autorités des vérités déplaisantes.

LES ENTREES SOLENNELLES

Cependant, quand il s'agissait de recevoir dignement un personnage d'importance, la ville n'hésitait pas, ne fût-ce que pour conquérir ses bonnes grâces, à le régaler de mystères et de moralités. En 1469, à l'entrée du frère de Louis XI, Charles de France, on lui donne le spec-

(9) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont. Reg. des Délibérations 1491-1492 : Assemblée générale tenue le 27 mai 1492.

(10) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont. Reg. des Délibérations 1494-1495, f° 17 : 22 mars 1495 n.s.t. « *Item plus a esté exposé par Vincent Pelut que une monicion a esté publiee à l'instance de mestre Astremoine procureur de messgrs de chappitre contre ceulx qui johoient la moralité au Terrail dernierement...* »

(11) m.c. f° 20 v° : 1er avril 1495 n.s.t. : « *Item... en lad. assemblee a esté faicte requeste par Jehan Françoys touchant la monicion impetree par le procureur de chappitre contre ceulx qui jouarent la moralité au Terraílh dernierement qu'il plaise a la ville s'adjoindre et poursuyvre le procés. A esté conclud et ordonné que l'en leur donera conseilh au mieulx qu'on porra et fornira l'en argent se mestier est sans se adjoindre au proçés par le present et tout aux despens de la ville...* »

(12) m.c. f° 27. Délibération du 1er mai 1495.

(13) m.c. f° 28 v° : Délibération du 4 mai 1495.

tacle de sirènes et d'hommes sauvages, ce qui faisait assurément un agréable contraste. En 1489, à l'entrée de l'évêque Charles de Bourbon, des échafauds sont dressés pour représenter des mystères (14). En 1533, quand François Ier traverse l'Auvergne pour aller accueillir à Marseille la fiancée de son fils, Catherine de Médicis, il passe par Clermont et la municipalité lui donne le spectacle d'une moralité où figurent quatre dames de la bonne société qui représentent les quatre vertus cardinales et pour qui la ville fait tailler à ses frais des robes de taffetas rouge (15). En même temps, comme il n'est pas question de laisser trop de liberté à l'imagination des auteurs et des acteurs, des commissaires furent désignés pour surveiller « *les farceurs et joueurs qui devoient faire les ystoires* ». Il est d'ailleurs probable qu'il ne s'agit pas là de véritables représentations, mais de simples exhibitions de tableaux vivants, disposés sur le passage du cortège, avec récitation de compliments par des acteurs bénévoles (16).

Mais au cours du XVIe siècle, mystères et moralités passaient de mode. La conception médiévale du théâtre tombait en défaveur. Déjà les représentations de soties et de farces, dès le XVe siècle, faisaient concurrence aux représentations interminables du mystère de la Passion qui s'échelonnaient sur toute une partie de l'année liturgique et qui, pour le public, transposaient dans la réalité les vérités de la religion, un peu à la manière d'un livre d'images. Le goût de l'antiquité faisait rechercher des sujets plus profanes, sinon moins ennuyeux. D'autre part, les progrès de l'hérésie, les discussions sur les questions de dogme rendaient les représentations de sujets religieux particulièrement délicates et dangereuses. En 1556, les chanoines interdirent de jouer des mystères et ce genre fut complètement abandonné.

LE THEATRE SCOLAIRE

Il restait heureusement le théâtre scolaire. C'était une tradition déjà ancienne chez les écoliers des collèges universitaires, à Paris et ailleurs de demander au théâtre de saines distractions. Or, il y avait à Clermont un collège dont la municipalité et le chapitre se disputaient âprement la direction. Les régents et les écoliers se mirent à organiser des représentations théâtrales pour rehausser l'éclat de certaines solennités comme la fête de l'Assomption ou la distribution des prix. En 1566, à l'entrée de Charles IX dans la ville, le principal du collège proposa aux chanoines de faire représenter une tragédie qu'il avait lui-même traduite du latin et qu'il avait déjà fait représenter avec succès (17). On

(14) Cf. Ambr. Tardieu, op. cit. T. II, p. 72.

(15) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont, Reg. des Comptes, 1553 : « *Comte de sire Jehyan Fournier thezaurier des deniers de la ville pour la venue du Roy en lad. ville*, f° 9 v° : *Item ay receu et prinse la somme de trente une livres cinq sols pour la vente de vingt cinq aulnes taffetas rouge pour bailher aux femes qui faisoient les vertus au devant de Nostre-Dame... Dacté du IXe juillet cinq cens trante trois.* » Selon Ul. Rouchon op. cit. il s'agissait de Mmes Chantecler, femme de l'avocat de la ville, sa sœur, Mme du Peschier, et Mme de Fontfreyde.

(16) *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Tuetey. Paris, 1881, p. 200. Entrée du duc de Bedford à Paris en 1424 : « *Item devant le Chastellet avoit ung moult bel mistere du Vieilz Testament et du Nouvel que les enfants de Paris firent et fut fait sans parler ne sans signer, comme se ce feussent ymaiges eslevez contre ung mur...* »

(17) Signalé par Ambr. Tardieu, op. cit., T. II, p. 72.

s'attaquait même aux sujets d'actualité : en 1577, un régent faisait jouer par ses élèves « *la Désolation et misere advenue en la ville d'Issoire afin d'esveiller la jeunesse* » et contribuer en même temps aux réjouissances du 15 août (18).

Quant, au XVII[e] siècle, le collège fut mis sous la direction des Jésuites, cette coutume fut soigneusement respectée ; mais comme les pièces étaient rédigées en partie en latin, le nombre de spectateurs susceptibles d'y prendre goût devait forcément être restreint.

En 1660, à l'occasion de la Paix des Pyrénées et du mariage du Roi, les Jésuites firent joueur à Clermont *Mars désarmé par l'Amour,* « ballet dédié au Roy par les escholiers de la compagnie de Jésus dans le collège royal de Clermont». Le spectacle comportait également une autre pièce de circonstance : *Augustus Pacificus,* tragi-comédie (19).

Les Jésuites en effet avaient découvert, les premiers, les ressources que le théâtre pouvait offrir à l'éducation des jeunes gens. Les théoriciens constataient que le théâtre fortifie la mémoire, assouplit la voix, épure la prononciation, arrondit le geste, inspire une noble assurance et habitue les jeunes gens à soutenir les regards d'une nombreuse assemblée. Rien de tel pour préparer à l'éloquence (20). Le théâtre jésuite mêle la tragédie, les ballets, le chant et la danse. On y voit, non sans raison, les origines de l'opéra tel que les Italiens l'ont conçu.

Mars désarmé et *Augustus Pacificus,* dont le texte nous a été conservé, correspondent tout à fait à ce programme. *Augustus Pacificus* est une tragédie en latin qui comporte cinq actes, mais qui semble n'être, en fait, qu'une suite de récitatifs sans dialogue. *Mars désarmé par l'Amour* est un ballet avec danses et entrées de figurants (21). Il s'intercale entre les différents actes de la tragédie et on goûtera en particulier l'entrée de la deuxième partie : *Mars irrité. « Un bataillon de squelettes horribles et hideux à voir, reçoit l'ordre de Mars de se mettre en campagne sous la conduite de la Mort et d'aller exterminer tous les ennemis de la France, leurs habits peints en squelettes et leurs pas éten-*

---

(18) Arch. du Puy-de-Dôme, Fds de Clermont. Reg. des délibérations 1577 : pénultième jour de juillet 1577 : « *Sur ce qu'a esté exposé que messieurs les regents du college de la present ville ont fet entendre ausd.sieurs eschevins qu'ils ont deliberé de fere jouer la desolacion et misere advenue en la ville de Yssoire et autres choses pour esveller la jeunesse estant aud.college de commancer le dimanche apres la feste de Nostre-Dame d'aoust prochain et de tant qu'il leur conviendra fere des frais pour fere lesd.jeux priant lad. ville de leur ayder et subvenir a fere lesd. fraiz de quoy lesd. sgrs eschevins ont requis les comparans audict present conseil de deliberer. A esté conclud que l'ung desd. sgrs eschevins messieurs Guerin Brun, Plouzauges et Jehan Durand s'informeront avec lesd. regents des fraiz qu'il conviendra fere pour lesd.jeus et d'iceulx accorderont avec lesd.regents a telle somme qu'ilz porront non excedant toutesfois la somme de soixante livres et au dessous si fere se peut...* »

(19) Bibl. municipale de Clermont. *Mars desarmé,* ballet dédié au Roy par les escholiers de la Compagnie de Jésus dans le Collège royal de Clermont-Ferrand. De l'imprimerie de Nicolas Jacquard, 1660, in-4°, 24 pages. *Regi christianissimo Augustus Pacificus,* tragi comedia in theatro collegii Claromonferrandensis Societatis Jesu ad solemnem Pacis et Hymenaei Regii promulgationem, die mensis maii anno MDCLX, hora post meridiem prima, apud Nicolaum Jacquard, in-4°, 12 pages.

(20) Cf. André Tibal. *L'Autrichien.* Essai sur la formation d'une individualité nationale du XVI[e] au XVIII[e] s. Paris 1936, p. 61-62.

(21) Bibl. municipale de Troyes ms 1795 : *Theseus* trageodia data in theatrum Claromontanum Societatis Jesu ad solemnen proemiorum distribucionem représentée au Collège de Clermont à Paris. La pièce semble avoir été jouée à Paris le 7 août 1663. Comme *Augustus Pacificus,* elle se compose d'une tragédie en latin et d'un ballet qui comporte les scènes suivantes : la Vérité déguisée, la Vérité exilée, la Vérité cherchée. la Vérité trouvée. Le tout se termine par un épilogue où Mars, Neptune et l'Amour se félicitent de l'heureux dénouement du drame qui mettait aux prises Thésée, avec Egée son père et Médée sa marâtre.

dus et mesurés donneront de la frayeur et du divertissement tout ensemble ». La représentation se terminait par un grand ballet où un élève récitait l'épigramme suivant sur le « mariage de Louis quatorzième avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne :

Les Louis font l'honneur de l'Empire des Lys
La France en avoit perdu treize
Mais joignant Louis à Thérèse
Elle trouve en un seul plus de treize Louis ».

L'auteur de ces platitudes a eu la prudence de garder l'anonymat. C'est ainsi que les Clermontois étaient initiés aux délicatesses de la poésie.

LA FETE DES FOUS ET LES MASCARADES

Mais si les élèves du collège étaient ainsi initiés aux bonnes doctrines et favorisés de distractions salutaires et innocentes, d'autres se moquaient bien de toutes ces antiquités mythologiques et à *Augustus Pacificus,* ils préféraient les mascarades.

C'était, au Moyen Age, une tradition de célébrer la Fête des Fous, à à Noël. Les diacres la célébraient le jour de Noël, en l'honneur de saint Etienne, les prêtres suivaient, le lendemain, en l'honneur de saint Jean, prêtre ; les choriers, le jour des Innocents et les sous-diacres à la Circoncision, octave de la Nativité, pour rappeler, paraît-il, que nous ressusciterons jeunes et bien valides (22). C'était une fête de la jeunesse qui y tenait le principal rôle. Au XV[e] siècle encore, la fête avait lieu dans la cathédrale et dans les églises du diocèse, avec le concours des membres du clergé. Des prêtres eux-mêmes n'hésitaient pas à traverser la cathédrale, déguisés et masqués. En 1450, les chanoines interdirent l'accès de la cathédrale et des églises du diocèse à ces mascarades, pour mettre fin aux scènes scandaleuses dont la Fête des Fous devenait le prétexte.

Chassées de la cathédrale, les mascarades n'en continuèrent pas moins à l'extérieur, sur le parvis et aux alentours. Masqués et déguisés, « *en habits dissimulés* », des jeunes gens armés de bâtons et de massues de paille de forme étrange, couraient les rues, en batifolant, chantaient des obscénités, paraît-il, et frappaient plaisamment ceux qu'ils rencontraient, les femmes de préférence. A Noël 1500, l'évêque Charles de Bourbon voulut mettre un terme à ces pratiques. Il interdit masques et déguisements. Certains habitants protestèrent et trois d'entre eux, Robert Vidal, Anne Curier et Laurent Chevalier, exposèrent aux consuls qu'entre autres privilèges, les habitants avaient « *la bonne coustume de soy esbatre joyeusement la feste de Nohe par faulx visaiges et autres habis dissimulés* ». Or, monseigneur de Clermont avait juré de garder les privilèges de la ville, il manquait donc à sa promesse. Les consuls furent assez embarrassés ; ils répondirent aux plaignants en leur conseillant d'aller trouver le gouverneur de la temporalité et de lui rappeler les privilèges et les bonnes coutumes de la ville qu'il devait respecter et tout au moins le prier de bien vouloir les recevoir à opposition « *à*

(22) Ambr. Tardieu, op. cit., T. II, p. 76.

l'encontre desdites inhibitions et deffenses et en tant qu'ils se esbatront joyeusement et sans perturber le service divin et sans porter bastons et massues ne autre charge qu'ils puissent fere dommage et qu'ils ne feront dommage ne prejudice a auchun...». En cas de refus, la ville s'adjoindrait au procès pour la défense des privilèges (23).

Mais en ces matières, il est difficile d'éviter les abus. En 1517, ce sont les consuls qui, à leur tour, s'indignent parce qu'à propos du carnaval, des gens de la ville ont imaginé d'aller jouer farces ou dictz par les carrefours de la ville (24). Montés sur des ânes, ils vont « *en mal dizant de messieurs les eslus et conseillers, auditeurs, tauxeurs et autres sans épargner les femmes veuves et mariées de la ville, en grant blasme et vitupere.* » On décide alors de poursuivre les délinquants sans y rien épargner, car il s'agit ici de l'honneur de la ville et de ses habitants.

En dépit de tout, les mascarades continuèrent, à Noël et au Carnaval. En 1572, en pleine guerre civile, des jeunes gens, après avoir élu parmi eux un Prince de Haute Folie, un Prince du Bon Temps et un roi de la Lune, organisaient des cavalcades dans les rues et commettaient mille folies, ce qui, dans les circonstances où se trouvait le pays, quand les troubles civils étaient à craindre, quand la famine sévissait, pouvaient entraîner les plus fâcheuses conséquences (25).

LE TRAITE CONTRE LES MASQUES DE JEAN SAVARON

Au début du XVII[e] siècle, le lieutenant au présidial de Clermont, qui avait la responsabilité du maintien de l'ordre et de la bonne tenue, non seulement protesta contre les mascarades, mais il crut bon de rédiger un opuscule sur la question. Or cet important et vertueux personnage était Jean Savaron, auteur de nombreux ouvrages historiques et juridiques. Mais le moins connu et le plus divertissant est bien certainement le *Traité contre les masques*, qu'il fit paraître en 1609, à Paris, chez Adrien Périer, rue Saint-Jacques, à l'enseigne du Compas (26).

« *J'écris*, nous dit l'auteur, *pour nettoyer une vieille tache qui saillit ceste ville de Clairmont et plusieurs autres, en montrant que le*

---

(23) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont. Reg. des délibérations 1499-1500, f° 26[v]: 26 décembre 1500. « *Plus a esté faicte requeste par Robert Vidal, Anne Curier et Laurens Chevalier pour eulx et leurs adhérans que entre aultres previleges que la ville a, l'en avoit de bonne coustume de soy esbatre joyeusement les festes de Nohe par faulx visages et autres habis dissimulés et que monsgr de Clermont avoit juré de tenir les habitans en leurs privileges, ce que ne faisoit pas, pourquoy ont requis que messgrs les esleuz et conseilhers advisent se ilz se esbateront eulx et leurs adherans pour honneur de la feste ou non et s'ilz le font si l'en les advohent ou non...* »

(24) Arch. Puy-de-Dôme. Fds de Clermont. Reg. des délibérations 1516-1517, f° 15. Assemblée du 26 février 1517 n.s.t. : « *A esté exposé par monditsgr l'esleu Vidilhe que despuis XV jours en ça aucungs personnages de la ville se sont ingerez de jouer aucune farce ou dictz par les carrefours de la ville chascun desd. personnages montés sur un asne en mal dizant de messrs. les esluz et conseilhers, auducteurs, tauxeurs et autres habitans, en particulier femmes veuves et mariees de lad. ville en grant blasme et vitupere requerant adviser sur lad. affere si l'on fera poursuyte ou non. A esté conclud par mondit sgr l'esleu en ensuivant l'oppinion des assistans touchant ceulx qui ont joué lad. farce et dictz par la ville que messrs les esleus amsamble l'advocat et procureur yront au conseilh et ce que sera trouvé par conseilh sera executé sans y esparnier riens pour guarder l'onneur de la ville et habitans en ycelle...* »

(25) Ulysse Rouchon, *Hist. de Clermont* ; manuscrit. Arch. du Puy-de-Dôme 4 F 8.

(26) *Traité contre les masques*, par M. Jean Savaron, sieur de Villars, conseiller du Roy, Président et lieutenant général en la sénéchaussée d'Auvergne et siège présidial de Clairmont. Troisième édition reveüe et augmentée. Paris, chez Adrıan Périer, rue Saint-Jacques, à l'enseigne du Compas. 1611, in-16, 53 pages.

Diable est l'autheur des masques, que masquer est une idôlatrie, une hérésie condamnée par les Pères, par les conciles et saincts décrets », sans oublier les ordonnances des rois et les arrêts des cours souveraines.

Passons ensuite à la démonstration : « *Mommon en grec, Masca en toscan et lombard et Larva en latin signifient un démon et un masque.* » La preuve en est donnée par un canon d'un concile de Nantes qui parle des faux visages des démons que les Italiens appellent masques et si le lecteur veut être plus amplement renseigné, il n'a qu'à consulter saint Maxime, évêque de Turin, le pape Gélase, saint Jean Chrysostome, saint Pierre de Ravenne et même les capitulaires de Charlemagne.

Avec les masques, nous sommes en plein paganisme. Chez les Païens, on masquait aux fêtes instituées en l'honneur des idoles, « *aux Matronalia, Hilaria, Brumalia, Oscilla, Lupercalia, Saturnalia, etc...* » Tenons nous en aux Lupercales qui avaient lieu à la fin de l'année et au mois de février. Elles rappellent étrangement les mascarades clermontoises. Les Luperques, déguisés et masqués, couraient les rues et frappaient les femmes qui se présentaient à eux demi-nues, éhontées, car ce traitement, pensaient-elles, les préservait de la stérilité et leur donnait l'espoir d'accoucher sans douleur. C'est exactement ce qui se passe à Clermont. « *Nos masques sur la fin de l'année courent les rues, masqués et déguisés en fols en l'honneur de la Nativité du Fils de Dieu, tenant des masses à la main farcies de paille et de bourre en forme de braiette, frappent hommes et femmes en quoy visiblement ils idolâtrent...* » C'est d'ailleurs l'avis de saint Paul, de Tertullien, du pape Gélase, de saint Boniface, sans oublier Charlemagne, qui semble avoir eu des idées personnelles sur la question.

Ce n'est pas tout. Ces inconscients non seulement commettent une idolâtrie, ils tombent sans le savoir dans une hérésie des plus graves. Porter un masque, se déguiser, c'est admettre la croyance aux deux principes, celui du bien et celui du mal, au dualisme de Dieu et de Satan, hérésie abominable qui fut celles des « *Cayens, des Sethiens, Carpocrasiens, Cerdoniens, Marcionites, Manichéens, Patriciens, Symmachiens, Albigeois et Vaudois* ». « *Adonc le Diable fait roidir les corps contre l'âme pour la divertir et faire descheoir de l'estat de grâce, seigneuriant sa créature, la barbouille, la masque et luy fait courir les rues avec des gestes deshonnestes et desbordez* ». Voilà où peuvent conduire les mascarades.

Ces écervelés font revivre l'hérésie des Gnostiques, celle des Barboriens « *qui plastroient et embourboient leurs visages, déformoient leurs corps et vagabondoient en blasphémant. Ils transforment le visage moulé et embelly de la main ouvrière de Dieu et sa semblance, en un hydeux spectre et en une forme du tout difforme et d'une bastarde saleté le déshonorent...* »

Pourtant par un acte du 5 décembre 1450, le vénérable chapitre cathédral de Clermont avait banni à perpétuité de l'église et du diocèse les fêtes des Fous et des Fols qu'on célébrait à Noël. Malheureusement, quelques églises, exemptes de l'ordinaire, considéraient que les ordonnances du vénérable chapitre ne les concernaient pas et maintenaient chez elles ces détestables traditions. Les lamentations pitoyables de Savaron nous prouvent justement qu'à Clermont aussi, on leur restait fidèle en dépit des capitulaires de Charlemagne, des ordonnances de

François Ier, de Charles IX et d'Henri III, en dépit même d'un arrêt du Parlement, autre assemblée vénérable, du 14 décembre 1509, publié le 27 à Clermont et qui interdisait, sous peine de prison, « *de jouer au jeu de Mommon, en masques ou autrement déguisés* ». Mais de tout cela « *les gaudisseurs et libertins* » clermontois ne tenaient nul compte : « *On masque aux fêtes de Noël, en plein jour, publiquement, durant l'office, au devant de l'église cathédrale qui porte au frontispice l'image de la Vierge tenant son fils, sans respect pour les évêques dont la cathédrale est le cimetière. Les bandes masquées, en habits des fols et avec sonneries de toutes sortes d'instruments saultent, virevoultent, pirouettent avec des mouvements lubriques et lascifs et des paroles deshonnestes...* »

« *Considérez, mes concitoyens, je vous en conjure, où l'aveuglement vous porte de vous masquer aux festes de Noël et de vous attrouper au devant de la principale porte de l'église cathédrale où vous déployez tous les traits de vos folies et un chascun travaille à qui mieux mieux devant ceste église, l'une des premières de France et des plus excellentes en piété et en dévotion et où l'office divin est aussi bien fait que partout ailleurs...* » Certes les mauvais esprits ne prenaient pas la chose au tragique : les « *gaudisseurs et libertins* » répliqueront qu'il ne s'agit pas d'idolâtrie, mais de se distraire, « *de mener joye à la Nativité du Fils de Dieu, il ne s'agit que de passer le temps joyeusement, en donnant quelque relasche au corps et à l'esprit harassés de travail durant le cours de l'année.* » Piètre excuse quand il s'agit de scandales aussi graves. Quel plaisir peut-on prendre à se mettre sur la figure des masques qui représentent des ours, des loups, des chiens, des taureaux, des cerfs, des monstres, pis encore des satyres et des diables ? Abomination suprême : on voit des hommes s'habiller en femmes et des femmes s'habiller en hommes !

Or il paraît que ces odieuses pratiques n'existaient plus qu'en Auvergne : « *Ceste contrée, ainsi que l'Egypte, fertile en tout, enfante des monstres, j'entends,* ajoute prudemment notre auteur, *les monstres des masquarades.* »

Mais Savaron, si bien lancé, ne s'arrêtait plus en si bon chemin. Si les masques lui paraissaient l'œuvre du démon, la comédie qui utilise elle aussi les « *habits dissimulés* » n'était pour lui qu'une autre mascarade et non la moins dangereuse. « *On ne peut compter les blasphèmes, paroles diffamatoires et injurieuses proférées contre l'honneur de Dieu et de ses saints, contre les « Potentas », contre les gens de bien par les comédiens et autres satyriques masqués* ». Jamais Socrate, « *le parangon de toute sagesse humaine* », n'aurait été mis à mort, si Aristophane ne l'avait vilipendé dans ses comédies.

Heureusement, l'Auvergne, si elle enfante des monstres, ne produit pas de bateleurs. Les astres dominants s'y opposent. Son climat leur est contraire. Aussi « *n'en voit on pas de son creü rouler sur les routes de France.* »

Jean Savaron dut être satisfait de cet opuscule qui, de 1609 à 1611, connut trois éditions. Il trouva donc parmi ses contemporains des lecteurs qui ne se laissaient pas rebuter par cet excès de vertu et ce débordement d'érudition.

Mais d'autres, « *les gaudisseurs et les libertins* », continuèrent à penser qu'à l'esprit et au corps harassés par le travail de l'année, il

fallait donner quelque relâche, en dépit des moralistes, des canons des conciles et des ordonnances royales. Les mascarades subsistèrent et on sait que la coutume ne s'en est pas perdue. Renouant d'anciennes traditions qui remontaient au moins au moyen âge, en février 1724, pendant le Carnaval, des jeunes gens de la ville s'étaient assemblés pour élire parmi eux trois capitaines : le prince de la Lune, le prince du Bon Temps et le prince de la Folie. Ils avaient aussi nommés des majors et des sergents (27). Un anonyme les dénonçait au Contrôleur Général qui transmit la plainte à l'Intendant. Evidemment, leur activité dépassait les limites permises, même en temps de Carnaval. Cette troupe, affirmait le plaignant, sans doute une de ses victimes, se croit le droit de lever des sommes considérables « *sur les hommes qui ne sont point natifs de la ville et qui s'y sont mariés, sur ceux de la ville dont les femmes n'en sont point, sur ceux qui ont épousé des veuves ou les veufs qui ont épousé des filles et sur les étrangers qui s'y sont retirés avec leurs femmes* ». Cet excès de particularisme local rappelait lui aussi d'anciennes traditions. L'argent recueilli, au lieu d'être employé à des fins honnêtes, était dépensé en beuveries et en débauches. C'est le propre de la jeunesse de rechercher ce qui l'amuse.

LES COMEDIENS ERRANTS AU XVII[e] SIECLE

Pour en revenir à Savaron, on peut se demander si son indignation qu'étayaient si bien l'éloquence et l'érudition, n'avait pas été provoquée par un incident. Le 3 juillet 1609, l'année même où parut le *Traité contre les masques*, arrivait à Clermont la troupe des comédiens de La Bretonnière (28). Ils firent battre le tambour et donnèrent le lendemain une première représentation. Cependant la municipalité leur interdit de jouer sous prétexte qu'ils avaient négligé de demander la permission aux échevins. Ils répondirent avec insolence qu'ils avaient l'autorisation du lieutenant général et que, par conséquent, si les échevins étaient bons serviteurs du Roi, ils « *ne les empescheroient en leur exercisse* ». Justement indignés qu'on put mettre en doute leur loyalisme, les échevins expulsèrent purement et simplement ces comédiens outrecuidants. Or le lieutenant général qui avait donné l'autorisation à l'insu de la municipalité, était justement Jean Savaron qui, ce jour-là, n'avait pas suffisamment réfléchi aux dangers que la comédie peut faire courir à la morale publique et au maintien du bon ordre. En écrivant le *Traité des masques*, Savaron a peut-être voulu se défendre contre le reproche d'avoir montré trop de complaisance vis-à-vis de gens que les magistrats clermontois jugeaient indésirables.

A présent en effet, Clermont voyait venir à elle des troupes de comédiens errants, dignes émules des héros du *Roman comique* de Scarron. La plus ancienne mention du passage de comédiens à Clermont que

(27) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de l'Intendance, C 1743 : Copie d'une lettre anonyme adressée au Contrôleur général des Finances, le 21 février 1724, ajouter la supplique burlesque adressée « *A très haut, très excellent puissantissime prince de la Haute Folie, empereur de la Lune et roy du Bon temps...* », par Blaise Barthomyat, sieur Despaleine, avocat en Parlement et jadis secrétaire du Bon Temps. Arch. dép. Puy-de-Dôme F 284. Despaleines était avocat en 1758 ; en 1761 il était premier échevin de Clermont.

(28) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont. Reg. du Conseil, 5 juillet 1609. Voir, Pièce just. nº 1.

nous ayons rencontrée est de 1596 (29). Il est très probable qu'il y en eut d'autres. A cette époque, l'Auvergne, longtemps troublée par les guerres dites de religion et les derniers soubresauts de la Ligue, retrouvait la paix et une tranquillité relative, favorable aux allées et venues des troupes errantes. On a pu même se demander si Molière ne serait pas venu jouer ici, quand il faisait partie de la troupe de Charles Du Fresne (30). En 1647, Clermont vit arriver sous la conduite de l'acteur Guérin, la troupe célèbre des Comédiens du Prince d'Orange (31), ancienne troupe de l'acteur Lenoir qui avait compté parmi ses membres un Auvergnat natif de Thiers, l'acteur Montdory qui, en 1636, au théâtre du Marais, aurait, le premier, interprété le rôle de Rodrigue dans le Cid (32). En 1686 est signalée l'arrivée des comédiens de Madame la Dauphine (33). A côté des troupes de comédiens figuraient aussi des troupes d'acrobates. En 1643, Philippe Campes, dit Cardelin, obtenait l'autorisation de produire à Clermont sa troupe de *« sauteurs et de voltigeurs entretenus par Sa Majesté »* (34).

Ces troupes errantes s'efforçaient d'obtenir une haute protection, un privilège, qui leur ouvrit l'accès des villes où ils passaient. Philippe Campes exhibait des lettres du Roi et de la Régente, sa mère, qui lui permettaient d'exhiber ses talents dans tout le royaume. Mais il fallait obtenir ensuite l'autorisation des autorités locales et le certificat royal ne servait qu'à les rendre plus complaisantes. En Auvergne, les comédiens devaient s'adresser au sénéchal d'Auvergne qui résidait à Riom ou au sénéchal de Clermont. Mais, La Bretonnière l'avait appris à ses dépens, ce n'était pas encore suffisant ; les villes avaient aussi leurs privilèges et elles entendaient bien les faire respecter. Sans l'autorisation de la municipalité, sans l'accord des échevins, il était impossible aux comédiens de s'installer.

Les Comédiens du Prince d'Orange semblent même n'avoir sollicité que la permission des échevins. Ils présentaient une supplique au bas de laquelle le corps municipal écrivait sa décision. C'est seulement quand toutes ces formalités étaient accomplies que la troupe annonçait sa venue en faisant battre le tambour aux carrefours ; les comédiens dressaient ensuite leur théâtre, soit sur une place publique, soit dans la salle du Jeu de Paume, installée rue des Gras, et qui était mise à leur disposition (35). Ils devaient, bien entendu, s'engager à ne pas provo-

---

(29) Arch. Puy-de-Dôme. Fds de Clermont. Registre des Délibérations, 30 mai 1596 : *« Finallement fut aultre exposition faicte par lesd. eschevins qu'il y a certain nombre de comédiens arrivés en ceste ville par permission de la justice lesquels comédiens desirent de jouher et s'exercer en leur art souz toutesfois le bon voulloir de lad. ville et pendant le temps qu'il luy plaira. A esté résolu et conclud que lesd. comediens pourront s'exercer en leur art dans lad. ville pendant le temps de dix jours seullement, le tout sous la permission desd. sgrs de la justice. »*

(30) Cf. U. Rouchon, op. cit.

(31) Arch. du Puy- de-Dôme. Fds de Clermont C III b 13 b. Permission de jouer accordée le 23 juillet 1647 par les échevins de Clermont aux comédiens du Prince d'Orange.

(32) Cf. Elie Cottier. *Le comédien thiernois Montdory*. Auvergne Littéraire. Clermont, 1937 ; G. Mongrédien. L'acteur Montdory et les origines du théâtre du Marais, Mercure de France, 15 fév. 1925.

(33) Arch. du Puy-de-Dôme. Fds de Clermont C III b. 13 b.

(34) m.c. : 1643 autorisation donnée par les échevins de Clermont à Philippe Campes dit Cardelin et sa troupe de sauteurs et voltigeurs entretenue par Sa Majesté et qui ont déjà obtenu l'autorisation du sénéchal de la province.

(35) Cf. Ulysse Rouchon. *Histoire de Clermont*, ms 4 F 8. Arch. départ. du Puy-de-Dôme.

quer de scandale et à s'abstenir de tout propos licencieux. En 1686, les Comédiens de Madame la Dauphine devront fermer leur théâtre pendant le service divin et le profit d'une représentation sera laissé aux pauvres de l'Hôpital Général, droit des pauvres qui venait encore diminuer les bénéfices incertains de la troupe.

Parfois au départ, la municipalité les gratifiait d'un bon certificat. Il nous reste celui qui fut délivré à Roch Favier, vendeur d'orviétan. On sait que les vendeurs d'orviétan, drogue miraculeuse qui fit fureur au XVII[e] siècle, étaient à la fois des guérisseurs et des joueurs de farces. La farce mêlée de couplets était une parade qui leur servait à attirer la clientèle. Le certificat de Roch Favier était particulièrement élogieux :

« *Nous soussignés, échevins de l'année présente 1686 de la ville et cité de Clermont, principale et capitale de la province d'Auvergne, certifions à tous qu'il appartiendra que le sieur Roch Favier, opérateur approuvé, a demeuré dans nostre ville l'espace de deux mois entiers pendant lequel il a eu, suivant la permission que nous luy en avions accordée, un téâtre dressé sur lequel il n'a donné au public que des plaisirs innocents. Il y a vendu et distribué son orviétan et autres remèdes lesquels ont été reconnus bons et salutaires pour ceux qui s'en sont servis. Il a fait aussi pendant ledit temps plusieurs cures et guérisons considérables, par exprès en la personne de Blaise Barbarin du lieu et paroisse de Monton, auquel il a abattu en notre présence les cataractes des yeux et il lui a fait faire ensuite la différence de l'eau d'avec le vin.* » (36). Ce qui, après tout, n'était pas tellement extraordinaire.

Les comédiens avaient plus de prétentions. Fléchier nous a donné une description précieuse des « comédiens de campagne » qui, en 1665, pendant la tenue des Grands Jours, vinrent à Clermont « *donner du divertissement à ceux qui donnoient de la terreur à tout le monde.* » (37). Leur bonne volonté valait mieux que leur talent. Ils avaient mis Corneille à leur répertoire, mais ils changeaient l'ordre des scènes, estropiaient le texte et n'arrivaient au bout qu'en se faisant souffler des vers entiers. Seule, paraît-il, une comédienne était capable de réciter convenablement. Comme la tragédie leur convenait moins que le burlesque, ils se risquèrent à jouer une parodie, sans doute : *Chapelain décoiffé*. Mal leur en prit, car M. de Caumartin, qui présidait les grands jours, était un grand ami de l'académicien. Il s'indigna avec d'autant plus de raison que l'exemple, comme le faisait justement remarquer Fléchier, était dangereux, on pouvait trouver en province aussi bien qu'à Paris des poètes satiriques qui pouvaient exercer leur verve même aux dépens de messieurs des Grands Jours. Comme autrefois Savaron, M. de Caumartin voyait surtout dans la comédie le danger qu'elle pouvait présenter pour la conservation de l'ordre social et la tranquillité des gens en place.

Ainsi, au XVII[e] siècle, Clermont pouvait s'offrir les plaisirs du théâtre sous les formes les plus variées. Les vendeurs d'orviétan maintenaient tant bien que mal le goût des farces et les traditions du théâtre comique et les mascarades héritières de la Fête des Fous rencontraient encore des amateurs, en dépit des interdictions et des grognements des

---

(36) Transcrit par U. Rouchon, op. cit. f° 11 v°.

(37) Fléchier. *Mémoires sur les Grands Jours d'Auvergne*, éd. Chéruel. Paris, 1856 ; p. 132-134.

gens vertueux. Le Collège des Jésuites s'efforçait au contraire de donner des spectacles sérieux, destinés à l'éducation de la jeunesse et réservés à un public de choix qui, peut-être, y trouvait du plaisir. Mais les troupes de comédiens errants prenaient de plus en plus d'importance. C'est à eux qu'était réservé le soin de donner au théâtre provincial le développement qu'il allait prendre au cours du XVIII[e] siècle.



DEUXIÈME PARTIE

LE XVIII[e] SIÈCLE

La ville de Clermont prenait de plus en plus figure de grande ville. « Ville principale et capitale de l'Auvergne », comme le répétaient complaisamment ses magistrats, elle justifiait ce titre par son étendue, sa population et par le rôle administratif qu'elle jouait dans la province.

Si elle attendait encore, au début du XVIII[e] siècle, les grands travaux d'urbanisme auxquels certains des intendants qui la gouvernèrent, ont attaché leurs noms, elle perdait peu à peu ses allures de ville médiévale. Déjà ses remparts intérieurs, ceux de l'enceinte des cinq portes, abandonnés à eux-mêmes, tombaient en ruine et son enceinte du XIV[e] siècle, à présent sans objet, ne servait plus qu'à gêner la circulation et elle était appelée à disparaître. De nouveaux quartiers se construisaient à l'extérieur, faisant reculer les champs et les prairies.

Mais ce qui était plus important encore : l'état social se transformait. Depuis qu'au XVI[e] siècle, la reine Catherine de Médicis, comtesse d'Auvergne, avait arraché à l'évêque la seigneurie sur Clermont, l'élément ecclésiastique avait cessé d'être prépondérant et les administrations civiles s'étaient multipliées. Déjà les « élus », transformés en consuls par Louis XI, étaient devenus des échevins. Une sénéchaussée royale y était établie pour administrer la justice et veiller au bon ordre. En 1631, la Cour des Aides avait été fixée à Clermont. Puis l'Intendant de la généralité abandonna Riom pour la ville principale qui offrait plus de ressources et il y concentra ses services.

La population s'enrichissait ainsi d'une élite nouvelle : magistrats de la Cour des Aides et de la Sénéchaussée, fonctionnaires de l'Intendance, sans parler de la multitude d'agents et de sous-agents qui pullulaient autour de ces diverses administrations. Etrangers pour la plupart à la province, ils apportaient avec eux d'autres habitudes, le goût des relations mondaines, des réunions. Ils étaient en contact par leur profession et par leurs relations personnelles avec d'autres villes, surtout avec Paris, siège de l'administration centrale (1).

(1) Cf. L. Le Peletier d'Aunay. *La vie mondaine à Clermont-Ferrand au XVIII[e] siècle* (d'après des lettres inédites). Aurillac 1911, in-8°, 30 pages.

Dans cette Auvergne lointaine et de réputation sévère pour le moins, ils se sentaient un peu exilés et leurs femmes certainement plus encore. Il leur fallait à tous des distractions et, comme ils étaient souvent cultivés, ils demandaient spécialement des distractions d'ordre intellectuel. Le théâtre leur offrait de grandes possibilités. A cet égard, on doit considérer que le rôle joué par les Intendants de la province et par les magistrats de la Cour des Aides fut prépondérant. C'est à leur initiative en tous cas que la ville dut la création d'une Académie de Musique et la construction d'une salle de spectacles dont elle avait été privée jusque là.

L'ACADEMIE DE MUSIQUE

En 1729, sous les auspices de l'Intendant de la généralité, Bidé de la Grantville (2), des amateurs formèrent une société dans l'intention de donner des concerts de musique vocale et instrumentale. Ce fut l'Académie de Musique de Clermont.

Les organisateurs étaient des magistrats de la Cour des Aides. En 1731, trois d'entre eux, Beaufort-Canillac, Barbé et Dufour, se désignaient eux-mêmes comme directeurs de l'Académie. Ils ne dédaignaient pas d'aller en personne solliciter, de porte en porte, les adhésions. Charge fastidieuse et pénible, mais à laquelle ces graves magistrats, soucieux du bien public, n'entendaient pas se dérober.

L'Académie fut définitivement organisée par le règlement du 11 septembre 1731, qui codifia les résultats de délibérations antérieures (3). Les fonds nécessaires étaient recueillis par souscriptions : « *Toutes personnes de condition honnête,* disait l'article premier, *seront reçues à souscrire pour l'entretien de l'Académie de Musique.* » Il y avait trois ordres de souscripteurs : ceux de la première classe payaient par an 50 livres au moins, ceux de la seconde classe, 36 livres, ceux de la troisième, 24 livres. Les souscriptions étaient payables en deux termes : le 1er janvier et à Pâques. Pour les habitants de Montferrand, les souscriptions étaient réduites de moitié ; les officiers de guerre en garnison jouissaient du même privilège. Les échevins et le secrétaire de ville pouvaient assister au concert en compagnie de leurs femmes, gratuitement. Au fond, les organisateurs avaient le souci de recruter un public choisi uniquement parmi les gens de « condition honnête » et ce caractère aristocratique se retrouve dans les détails de l'organisation.

A la tête de l'Académie figuraient les « officiers » : le Président de l'Académie, le président de la musique, quatre inspecteurs de l'orchestre dont deux étaient musiciens, un secrétaire et dix-huit maîtres de cérémonies chargés d'accueillir les personnages de marque et les « étrangers ». La gestion financière était confiée à un trésorier.

A côté des officiers, il y avait deux conseils : le conseil ordinaire, qui groupait les souscripteurs des deux premières classes, le conseil particulier, qui comprenait le Président de l'Académie, le président de la

---

(2) Bidé de la Grantville fut intendant de la province d'Auvergne de 1723 à 1730.

(3) *Extrait de la Délibération prise à l'Assemblée générale de l'Académie de Musique de la ville de Clermont-Ferrand du 11 septembre 1731.* A Clermont-Ferrand, de l'imprimerie de P. Boutandon, seul imprimeur du Roy. MDCCXXXI. Bibl. mun. de Clermont. A. 10.663.

musique, les anciens présidents de l'une et de l'autre, quatre inspecteurs et le secrétaire. Enfin, l'assemblée générale réunissait tous les souscripteurs. En fait, c'est le conseil particulier qui dirigeait tout : il proposait au conseil ordinaire l'engagement des musiciens et des chanteurs, il établissait les programmes, distribuait les rôles et les « parties de musique », c'est-à-dire les partitions. Il assistait aux répétitions et donnait l'autorisation de chanter aux amateurs qui voulaient produire leurs talents. Ces messieurs de la Cour des Aides avaient le sens de l'administration.

L'année musicale commençait à la Saint-Martin et finissait aux beaux jours, car à ce moment, la bonne société quittait la ville pour se retirer à la campagne. A l'ordinaire, les concerts avaient lieu deux fois par semaine, le lundi et le jeudi, à cinq heures en hiver et à quatre heures à la belle saison.

Nous sommes peu renseignés sur la composition des programmes. Selon le règlement, chaque séance s'ouvrait par des « pièces de simphonie » : concerto ou sonate, puis continuait par un ou deux actes d'opéra ou une cantate. Un motet terminait le concert. Mais comme nous ignorons les œuvres qui furent jouées, nous sommes dans l'impossibilité de juger du goût musical des Clermontois.

Le concert s'installa dans une salle de l'Hôtel-de-Ville, qu'à la demande de Bidé de la Grantville, la municipalité mit à la disposition des organisateurs. C'était une pièce voûtée, longue de trente mètres environ, dallée de pierre de Volvic et qui convenait assez bien à l'usage qu'on voulait en faire. Les directeurs la firent aménager. Dès 1730, les musiciens furent placés sur des gradins afin d'être bien en vue (4).

Le concert remporta d'abord un succès éclatant et le public affluait en si grand nombre que la salle fut bientôt trop petite. Le 17 janvier 1731, les directeurs de l'Académie de musique, Beaufort-Canillac, Barbé et Dufour, demandèrent à l'Intendant, c'était à présent M. de Trudaine (5), d'intercéder auprès de la municipalité pour qu'elle les autorisât à abattre la muraille qui séparait la salle d'un vestibule, ce qui donnerait plus de place et permettrait de construire une tribune réservée « *aux gens de bien qui veulent s'abonner au concert sans estre meslés dans le grand monde* ». M. de Trudaine répondit aimablement qu'il se faisait fort de décider le corps de ville (6). Le 29 mai 1731, une assemblée générale des habitants donna la permission de faire les aménagements proposés, à charge pour l'Académie de rétablir les lieux dans l'état actuel, à la première réquisition (7).

Mais les administrateurs n'avaient pas seulement à chercher un local ; le recrutement des artistes leur donnait bien d'autres soucis. Certes, ils pouvaient faire appel aux amateurs bénévoles, même à des « gens de bien » qui ne dédaignaient pas d'exhiber leurs talents en public. En 1731, l'abbé de Marigni, un familier des salons clermontois, prétend

---

(4) Arch. dép. du Puy-de-Dôme C 7063 : Clermont, 27 décembre 1730 ; Lettre de Dufour, procureur du roi près de la Cour des Aides à l'Intendant.

(5) Daniel Trudaine intendant de la province d'Auvergne de 1730 à 1734.

(6) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7063 : Clermont, 17 janvier 1731 ; Lettre des Directeurs de l'Académie de Musique de Clermont, Beaufort-Canillac, Dufour, Barbé à l'Intendant.

(7) Arch. municip. de Clermont : Délibérations du Conseil de Ville, 1731 ; Délibération du 29 mai 1731.

remplacer deux chanteuses défaillantes en chantant des cantates (8). En 1737, c'est la femme de l'Intendant, Madame Rossignol, dont le nom, disent ses admirateurs, correspond à ses talents, charme les habitués du concert par la délicatesse de sa voix et par sa grâce (9). Un des directeurs, Bompard de Saint-Victor, magistrat de la Cour des Aides, fait jouer au concert une pièce de sa composition, mise en musique par le maître de la musique (10). L'Académie gardait bien son caractère de réunion mondaine. Tout se passait, semble-t-il, entre gens de bonne compagnie.

Il fallait, cependant, trouver aussi des musiciens et des chanteurs professionnels, des « gagistes », comme disait le règlement de 1731, et ceux-là, il fallait les payer. Certes, il était possible d'en recruter sur place. L'éclat des cérémonies religieuses exigeait le concours de la musique et du chant ; la maîtrise de la cathédrale était particulièrement réputée. On sait, d'autre part, que la femme de Jean-Philippe Rameau, qui fut organiste à Clermont, la chanteuse Marie-Louise Mangot, appartenait à une famille de musiciens originaire de Clermont. Si le recrutement local était certainement possible, il n'en fallait pas moins chercher ailleurs.

Ici encore, les Intendants de la généralité furent d'un grand secours. Trudaine, en particulier, ne ménageait pas son appui, « *disposé,* disait-il, *à soutenir de son pouvoir et à augmenter un établissement qu'il jugeait utile et agréable* » et il paraît bien que « l'Académie naissante » lui dut en partie son succès. Dès qu'un sujet de valeur, chanteur, chanteuse ou musicien, lui était signalé, il n'hésitait pas à le faire venir à Clermont, au besoin en payant ses frais de voyage. Il avance de son plein gré les neuf livres qui vont permettre à Mademoiselle Dubois de venir de Lyon à Clermont où sa jolie voix lui valut des succès légitimes (11). Une autre fois, il s'occupe d'appeler à Clermont une chanteuse de Bruxelles. Il se tient d'ailleurs au courant de tout ce qui se passe au concert et, de leur côté, les directeurs sont en rapports constants avec lui et lui signalent les moindres incidents. Dans leur correspondance, les messieurs de la Cour des Aides mêlent curieusement les questions de service et les intérêts de l'Académie de Musique. Le 27 décembre 1730, le procureur du roi à la Cour des Aides, Dufour, après avoir présenté ses vœux de nouvel an à Trudaine, lui signale les sanctions prises contre trois mendiants à l'Hôpital Général ; mais il consacre les deux tiers de sa lettre à la situation du concert. Elle est des plus florissante : « *Tout le monde,* dit-il, *s'empresse de porter de l'argent au receveur.* » Une contribution particulière a permis d'habiller à neuf la haute-contre que Trudaine

---

(8) Le bruit courait dans les salons de Clermont que l'abbé de Marigni était l'auteur d'une gazette satirique où les personnes de la bonne société étaient assez mal traitées. Le 9 mai 1731, il écrivit à Trudaine pour se disculper. Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7381, pièce 34.

(9) Cf. Le Peletier d'Aunay, op. cit., p. 17.

(10) *Le Retour de la Paix,* divertissement pastoral composé par Bompard de Saint-Victor et mis en musique par Torlez maître de musique au concert de Clermont, 1739 in-12, 21 pages. Bibl. mun. de Clermont A 35 637.

(11) Mlle Dubois est signalée comme choriste à Lyon en 1729-1730. Cf. Léon Vallat. *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789,* 1932, p. 209. Atteinte par une épidémie qui sévissait à Clermont, elle mourut à la fin de septembre 1732 et fut remplacée au concert par Mlle Félix qui venait d'Arles. Cf. Le Peletier d'Aunay, op. cit., p. 14.

avait fait engager (12). Le 6 février 1731, c'est le Président à la Cour, M. de Ribeyre, qui, tout en signalant la conduite scandaleuse des bouchers qui, de leur propre autorité, ont porté à 5 sols le prix de la livre de viande, l'informe qu'on attend avec impatience la chanteuse qui doit venir de Bruxelles et qui n'est pas encore arrivée le 15 mars : « *Nous sommes fort fâchés*, écrit-il, *de ne pas entendre parler de l'arrivée de vostre chanteuse de Brucelle à Paris que l'on attend icy avec impatience.* » Pourvu qu'elle n'ait pas péri dans l'incendie du palais de l'archiduchesse ! (13) Son arrivée viendrait fort à propos car le concert depuis quelques jours a beaucoup perdu de son charme et « *n'est plus si aimable.* » Deux chanteuses, Mesdemoiselles David et Lécuyer (?) sont obligées de garder la chambre à cause d'un gros rhume qui, chose étrange, les afflige en même temps. L'abbé de Marigni s'efforce, il est vrai, de remédier à leur absence et s'égosille à chanter des cantates. Mais « *nos oreilles, accoustumées à des jeunes voix d'accents tendres, ont de la peine à s'habituer à une cantate, quelque goût qu'il sache luy donner.* » Fait plus grave encore, sous prétexte de ménager sa poitrine que son rhume a sans doute altérée, Mlle David ne chantera plus pendant trois mois ! Il s'agit en vérité d'une intrigue amoureuse, ce qui expliquerait les vacances qu'elle juge à propos de s'accorder (14).

L'engagement des artistes, d'autre part, est une affaire délicate. Non seulement il faut les découvrir et ne pas craindre de multiples démarches, il faut aussi ne pas les engager à la légère. Leurs qualités sont d'abord examinées par le Conseil particulier qui propose les sujets au Conseil ordinaire. C'est l'assemblée générale qui, après audition, les admet définitivement. L'Intendant était en général consulté, ne fût-ce que par déférence. En 1732, les administrateurs sont en quête d'une basse-taille. Après de longues recherches, ils ont fini par découvrir à Dijon un sujet qui ferait l'affaire et dont le registre vocal correspond à leurs désirs. Ils le font venir et de La Rochelle arrivent en même temps une chanteuse accompagnée de son mari, lui-même violoncelliste. Tous trois sont d'excellents sujets, à qui M. de Ribeyre reconnaît en particulier « *du goût et de la propreté* », garanties essentielles de leurs talents, mais il a été nécessaire de prendre une décision immédiate, sans consulter au préalable l'Intendant et les directeurs s'en excusent (15).

Cette quête des talents obligeait parfois les directeurs de l'Académie à débaucher les artistes des villes voisines, car la mode des concerts se répandait partout. A Moulins, il existait aussi une société de musique dont les Intendants du Bourbonnais étaient les animateurs (16). En 1737, l'Intendant de la généralité de Moulins, Pallu, se plaignit amèrement à son collègue Rossignol des mauvais procédés dont usaient les

(12) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7063 : Clermont, 27 décembre 1730 ; Lettre de Dufour, procureur du roi à la Cour des Aides, à l'Intendant.

(13) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7063 : Clermont, 16 février 1731 ; Lettre de Ribeyre, président à la Cour des Aides, à l'Intendant, et lettre du même du 5 mars 1731. Ribeyre fait allusion à l'incendie qui ravagea Bruxelles en 1731.

(14) Cf. Le Peletier d'Aunay, op. cit., p. 14.

(15) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7063 : Clermont, 23 avril 1732 ; Lettre des directeurs de l'Académie de Musique, Florac, l'abbé de Féligonde, Dufour, Barbe, de Biauzat, à l'Intendant.

(16) Cf. abbé Melin. *L'ancienne Académie de Musique de Moulins*, Bull. soc. émul. de l'Allier, 1872. L'Académie de Musique de Moulins avait été fondée le 6 juin 1736 sur l'initiative de Pallu, intendant du Bourbonnais. Elle durait encore en 1776.

directeurs du concert de Clermont. Manquant d'un chef d'orchestre, ils avaient offert un pont d'or au sieur Yzot « *qui battoit la mesure* » au concert de Moulins pour l'attirer chez eux (17). Certes, disait Pallu, le personnage était de talent médiocre et Moulins ne demandait qu'à s'en débarrasser, mais le procédé n'en était pas moins choquant. Non sans amertume, Pallu rappelait qu'il avait refusé d'engager une chanteuse de Clermont, Mademoiselle Gaumesnil, qui aurait voulu venir à Moulins et plutôt que d'enlever à Clermont le violoniste Dauvergne (18), il avait préféré faire venir de Paris un premier violon aux appointements considérables de 1.000 livres. Rossignol, un peu embarrassé, se contenta de répondre que le procédé était évidemment fâcheux, mais qu'il n'y était pour rien. Ce sont ces Messieurs de la Cour des Aides qui s'occupent du concert. Lui-même n'y va pas jamais, sa femme non plus, ce qui était un assez joli mensonge car il était notoire que Madame Rossignol chantait au concert, dont elle était, nous l'avons vu, un des plus grands charmes.

Le succès que l'Académie de Musique avait rencontré à ses débuts, surtout à l'époque où Trudaine administrait la province, déclina peu à peu et aux environs de 1740 il semble bien que les concerts furent interrompus. Ils reprirent pourtant au mois d'avril 1744, mais en mai 1745, Bompard de Saint-Victor confiait à l'Intendant les difficultés qu'il avait à faire rentrer les souscriptions qu'il fallait réclamer à domicile (19). Le nombre des souscripteurs diminuait, les fonds baissaient. On avait dû congédier brusquement des artistes dont les gages ne pouvaient plus être payés. En 1748, l'Académie abandonna toute activité. Peut-être la Cour des Aides avait-elle cessé de recruter des magistrats mélomanes ? La musique n'offrait-elle plus d'attraits à la société clermontoise ? Il est plus probable qu'il faut attribuer cet abandon à la situation générale, aux difficultés nées de la guerre et à la crise qui en fut la conséquence. Le journal d'un bourgeois de Clermont, Tiolier, le dit expressément : « *A la fin de l'année 1746, le concert ou Académie de Musique, qui s'était maintenu dans la ville de Clermont depuis l'année 1729, fut interrompu par la désertion des souscripteurs qui se retirèrent à cause de la misère des temps causée par la guerre* » (20).

D'ailleurs, à ce moment, à l'Académie de Musique succédait une société littéraire qui, le 25 août 1747, jour de la Saint-Louis, tint sa première séance dans la salle d'audience de la Bourse. Elle comprenait vingt personnes plus dix associés. En 1750, la société littéraire était reconnue par le Roi et devenait l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts, à qui une vie plus longue était réservée (21). Parmi ses membres les plus actifs figuraient des magistrats de la Cour des Aides. Bompard de Saint-Victor, qui, quelques années auparavant, n'avait pas

---

(17) Il s'agit de Pierre Yzo ou Yzot, originaire du Nivernais, qui fut le premier maître de musique au concert de Moulins. Il touchait un traitement de 300 liv. ; mais il tenait en même temps une école de musique. Cf. abbé Melin, op. cit.

(18) Probablement le père du compositeur Antoine Dauvergne qui devint directeur de l'Opéra de Paris. Cf. Le Peletier d'Aunay, op. cit., p. 16, n.l.

(19) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7063 : Clermont, 15 mars 1745 ; Lettre de Bompard de Saint-Victor à l'Intendant.

(20) Bibl. mun. de Clermont, ms 623. Journal de Tiolier, f° 313 v°.

(21) Cf. Fr. Mège. *L'Académie des Lettres, Sciences et Arts de Clermont-Ferrand. Ses origines et ses travaux.* Clermont-Ferrand, 1844, in-8° ; Marc Dousse. La composition de l'Académie de Clermont en 1764. Clermont-Ferrand, 1948, in-8°, 8 p.

ménagé ses peines pour assurer un surcroît de vie à l'Académie de Musique moribonde, venait y lire les odes qu'il composait à la gloire de la ville de Clermont (22).

En 1782, il y eut une timide tentative pour rétablir un concert. Le sieur d'Herloy, qui s'intitulait maître de musique du spectacle, proposa de donner un concert chaque semaine avec le concours d'amateurs et d'élèves de musique, probablement les siens. Moyennant une souscription de six livres par an, chaque abonné avait le droit de jouer sa partie « de tel instrument que ce soit », ce qui devait fournir un bel ensemble (23). Rien ne permet d'assurer que l'initiative du sieur d'Herloy ait rencontré l'accueil qu'elle méritait. Il faudra atttendre le XIXe siècle pour retrouver à Clermont des sociétés musicales dont l'Académie de Musique avait été, au XVIIIe siècle, la vénérable ancêtre .

LE THEATRE

Mais si le concert périclitait, le théâtre trouvait encore de fervents adeptes. Il peut se faire que les troupes errantes se soient aventurées difficilement dans le Massif Central et qu'elles lui préféraient les régions voisines, les pays de la Loire, la Bourgogne, la vallée du Rhône où les grandes villes riches et peuplées leur offraient plus de commodités et de ressources. Certaines cependant ne craignaient pas de pousser jusqu'au cœur de l'Auvergne et Clermont avait assez d'importance pour attirer les comédiens venus du Nord, par Nevers et Moulins, ou de Bourgogne (24). Malheureusement, là encore, nous ne disposons que d'une documentation fort inégale et, d'autre part, il est certain que l'arrivée des troupes était très irrégulière. Celle que dirigeait Beaumesnil, qui était non seulement comédien, mais archéologue, et à ce titre correspondant de l'Académie des Inscriptions, vint à Clermont en 1747 et en 1748 ; elle y revint en 1758, puis en 1780 (25). La troupe Chapuiseau joue à Clermont et à Riom en 1757. Elle semble avoir été composée de Chapuiseau lui-même qui, modestement, se contente des troisièmes rôles et des membres de sa famille. Sa femme peut jouer aussi bien les reines que les soubrettes et les « caractères ». Les seconds rôles sont confiés à la fille aînée ; quant à la demoiselle Chapuiseau cadette, on lui réserve les utilités (26). Jean-Baptiste Feydeau arrive ici en 1756 ; il vient d'Auxerre et il a, dit-il, complété sa troupe chemin faisant (27). En 1754, la troupe de Romainville, forte de dix-sept comédiens et comédiennes, après avoir déployé ses talents en Bourgogne, sollicite l'hon-

---

(22) Bibl. mun. Clermont, ms 623, f° 313 v°. - Bibl. mun. Clermont impr. A 2331 : Bompard de Saint-Victor. *Stances en l'honneur de la ville de Clermont*, 1748.

(23) *Feuille hebdomadaire pour la Basse-Auvergne.* Bibl. mun. Clermont A 65 007, n° du 23 novembre 1782. Après la construction de la salle de spectacles en 1759, les concerts y furent donnés.

(24) Cf. M. Fuchs. *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle.* Bibl. soc. historiens du théâtre, 1944.

(25) M. Fuchs, op. cit.

(26) M. Fuchs, op. cit.

(27) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : Auxerre, 18 mars 1756 ; Lettre de Feydeau à l'Intendant d'Auvergne pour le remercier de lui avoir permis de jouer à Clermont et à Riom.

neur de contribuer aux plaisirs et aux distractions des Clermontois (28). Nous aurons encore l'occasion d'en parler.

A défaut de comédiens, il fallait se contenter des parades des marchands d'orviétan, de montreurs de marionnettes ou d'acrobates. Le public cultivé le déplorait. « *Triste situation,* nous dit un amateur, *d'en être réduit à aller voir de misérables sauteurs auxquels on ne laisse pas cependant d'aller, faute de mieux* ». (29) C'est dans cette humble catégorie qu'il faut ranger la troupe du sieur Papu qui, à une date indéterminée, offrit ses services à l'Intendant et sollicita l'honneur de s'exhiber devant lui (30).

Le spectacle qu'il proposait était des plus variés : des marionnettes italiennes parlant comme des personnes naturelles, un sauteur et une demoiselle qui jouait des gobelets et faisait plusieurs tours de mathématique et physique. Une troupe de sauteurs espagnols était capable d'exploits encore plus difficiles (31). Les marionnettes présentées par le sieur Nicolas Cortrais jouaient des comédies (32).

LA SALLE DE SPECTACLES

Jusqu'en 1759, les comédiens dressaient eux-mêmes leur théâtre en plein air ou s'installaient dans une salle de l'Hôtel-de-Ville, celle qui avait été utilisée par le concert et qui offrait, paraît-il, de grandes commodités. Mais, depuis que les concerts avaient cessé, cette salle était mal entretenue et de grosses réparations étaient nécessaires. En 1758, plusieurs notables citoyens vinrent trouver l'Intendant de la province, M. de Ballainvilliers (33), et lui représentèrent qu'il serait à propos de rétablir le concert et de lui procurer un local plus pratique et plus décent, susceptible d'être utilisé comme salle de spectacles « *quand la ville jugerait à propos de se procurer cet agrément.* »

Ballainvilliers, qui mettait alors tout son zèle à transformer Clermont et à l'embellir, « *désirant concourir à tout ce qui peut contribuer à l'ornement de cette ville, au bien et à l'avantage de la société des citoyens qui la composent* », approuva le projet qu'il transmit aux autorités municipales. Il chargea l'ingénieur des Ponts et Chaussées, Dijon, de fournir un projet pour la construction d'une salle de spectacles et d'établir un devis. Le 28 mars 1758, un conseil de ville réunissait les échevins, le procureur du Roi et les conseillers du présidial, les officiers de l'élection, deux procureurs, trois marchands et un bourgeois. Il fut décidé que l'ancienne salle du concert serait transformée en salle de

---

(28) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : Chalon-sur-Saône, 21 juin 1754 ; Lettre de Romainville à l'Intendant d'Auvergne pour lui proposer de venir jouer à Clermont.

(29) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : Clermont, 16 décembre 1754 ; Lettre non signée adressée à Romainville, chef de troupe, pour l'engager à venir à Clermont.

(30) Arch. mun. de Clermont, C III, f. 5.

(31) Arch. dép. Puy-de-Dôme F 0127 : Affiche théâtrale. Pièce justif. n° II.

(32) Arch. dép. Puy-de-Dôme. Commissaire de Police liasse 218 : 17 septembre 1723 ; Supplique de Nicolas Cortrais au lieutenant-général de police pour être autorisé à jouer dans la ville : « *de faire battre la caisse et mettre des affiches aux quartfoux et lieux acoustumés...* »

(33) Bernard de Ballainvilliers, intendant de la province d'Auvergne de 1758 à 1767.

spectacles, selon le projet de Dijon, dont le devis s'élevait à la somme de 7.000 livres (34).

Cependant, la ville, qui venait d'acheter l'hôtel de l'Intendance, hésitait à engager de nouvelles dépenses. Il serait donc fait appel à des citoyens de bonne volonté qui avanceraient la somme et qui seraient remboursés à raison de 1.000 livres par an, sans intérêt. L'assemblée générale du 9 avril 1758 ratifia la décision du conseil de ville (35).

Il ne s'agissait alors que de la transformation de la salle existante et de son aménagement ; mais Ballainvilliers nourrissait des projets plus ambitieux. Il voulait doter Clermont d'un théâtre qui pût rivaliser avec ceux qui, à ce moment, étaient construits dans la plupart des grandes villes. Il fit demander à Paris les plans de l'Opéra-Comique (36) et prit conseil de deux architectes en renom, Le Carpentier et Contant d'Ivry (37). En lui envoyant les plans de l'Opéra-Comique, en janvier 1759, Le Carpentier en faisait une critique sévère (38). La salle avait une forme incommode, aussi bien en ce qui concernait la vue que l'audition. A la forme allongée en ovale, il fallait préférer la forme semi-circulaire, celle que les anciens avaient employée. Il conseillait à Ballainvilliers de prendre pour modèle la salle de spectacles que Soufflot construisait à Lyon à ce moment. Autrement, il proposait qu'on lui envoyât le plan de l'emplacement, des renseignements précis sur le nombre de spectateurs, un mémoire détaillé des désirs de l'Intendant. Il ferait dresser un plan à Paris où une partie des travaux pourraient être exécutée et « *transportée par les batteaux de sel à la hauteur de Clermont* ». Ballainvilliers, sans doute, n'accepta pas cette combinaison, qui laissait supposer que Clermont manquait des techniciens nécessaires et qui, en tout cas, était certainement préjudiciable aux intérêts des corps de métiers de la région. Cependant les plans élaborés à Clermont furent envoyés à Paris et soumis à l'examen de Contant d'Ivry (39). Mais le projet de Dijon dut subir de telles retouches qu'en fait il n'en subsista à peu près rien. La salle de l'ancien concert était en effet dans un tel état qu'il fallut démonter la charpente, démolir les murs, creuser des fondations ; si bien que la nouvelle salle n'avait plus rien de commun avec l'ancienne que l'emplacement. Pratiquement, il fallut construire à neuf. Les travaux furent confiés à l'architecte Pierre Peyrat, l'entreprise à Marie

---

(34) Arch. mun. de Clermont C III b. 13 d. : 28 mars 1758 ; Conseil de ville convoqué et tenu par Messieurs les échevins de la ville de Clermont-Ferrand, principale et capitale de la province d'Auvergne.

(35) Arch. mun. de Clermont. Registres des délibérations : Assemblée générale des habitants tenue le 9 avril 1758. L'Assemblée comprend 3 échevins, 1 avocat, 1 bourgeois, le procureur du roi, le commissaire au présidial, 4 ex-échevins, 4 membres du présidial, 3 membres de l'élection, 5 avocats, 5 procureurs, 1 greffier, 18 marchands, 5 bourgeois, 2 représentants des Arts et Métiers (1 boulanger et 1 cordonnier), 4 paysans.

(36) Il s'agit vraisemblablement de la salle de l'Opéra-Comique construite par l'architecte Monet à la foire Saint-Laurent. Cf. L. Hautecœur. *Histoire de l'Architecture classique en France. Paris 1950-1952,* Tome IV, p. 439.

(37) Antoine Le Carpentier, 1709-1733. - Contant d'Ivry, 1698-1777.

(38) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : Paris, 19 janvier 1759; Lettre signée Le Carpentier à l'Intendant d'Auvergne. Voir pièces justificatives nº V.

(39) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d. : Lettre non signée, non datée, probablement écrite par un commis de Contant d'Ivry. Elle débute ainsi : « *Le dessein que l'on a de faire la salle voûtée paraît fort judicieux. M. Contant l'approuve fort. Il est d'avis que cette salle soit voûtée en briques d'un seul berceau en ense de paniers, ainsi qu'il est figuré par les dessins cy joints où il a décrit les proportions qu'il croy convenable à l'usage de cette salle...* ». Les dessins en question doivent correspondre à une coupe transversale et une coupe longitudinale de la salle qui figurent au dossier.

Besson, veuve d'André Peyrat, entrepreneur, probablement le frère de l'architecte. Ils présentèrent un devis le 7 mai 1758, en s'engageant à terminer les travaux au 1[er] novembre. La vérification en appartenait à l'ingénieur Dijon (40).

En fait, ce ne fut pas si simple puisqu'en 1759 Ballainvilliers demandait encore des avis à Paris. Au début, il avait été question de couvrir la salle d'une voûte, ce que Contant d'Ivry jugeait fort judicieux ; la voûte ancienne serait remplacée par une voûte de briques. La salle y gagnerait en sonorité (41). Mais finalement Ballainvilliers, « pour plusieurs motifs également décisifs », parmi lesquels le souci d'économie devait tenir une large place, décida d'abandonner la voûte. La salle serait couverte d'un plafond. Le 9 novembre 1758, il chargeait le trésorier de la maréchaussée qui cumulait cette fonction avec celle de secrétaire de la ville, d'ordonner aux charpentiers de trouver le bois nécessaire (42). Mais le marché ne fut conclu avec Claude Godart, marchand de bois, que le 11 avril 1759 (43), ce qui laisse supposer qu'à cette date les travaux étaient loin d'être achevés. Au cours de l'année, tous les corps de métiers de Clermont furent employés à la construction et à sa décoration. Le plafond fut recouvert de plâtre par le maître plâtrier Dominique de Dominique (44), sans doute un Italien, et on fit venir de Lyon un autre Italien dont on disait le plus grand bien, le peintre Berinzago, qui fut chargé de décorer le plafond, le tour de la salle et les loges (45). Finalement, le théâtre fut achevé un an après la date prévue, au début de novembre 1759, mais au lieu de 7.000 livres, la dépense se montait à présent à 27.000 livres.

De cette construction il ne reste rien et nous en ignorons le plan exact et la disposition générale (46). En 1779, les auteurs d'une Histoire générale du Théâtre demandèrent à l'Intendant, M. de Chazerat, de leur faire envoyer les plans, la coupe, l'élévation du théâtre de Clermont, afin de les faire figurer en bonne place dans leur ouvrage (47). M. de Chaze-

---

(40) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d.

(41) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d.

(42) Arch. mun. de Clermont C III b 13 : Brioude, 9 novembre 1758 ; Lettre de Ballainvilliers à Célier, trésorier de la maréchaussée de Clermont.

(43) m.c. à la suite de la lettre précédente.

(44) Arch. mun. de Clermont C III b 13 : 20 avril 1759 ; Engagement de Dominique de Dominique, maître plâtrier, de faire le plafond de la salle de spectacle selon le plan approuvé par l'ingénieur Dijon. Le travail devra être terminé le 1[er] juillet. Cet engagement est écrit au dos du plan lui-même.

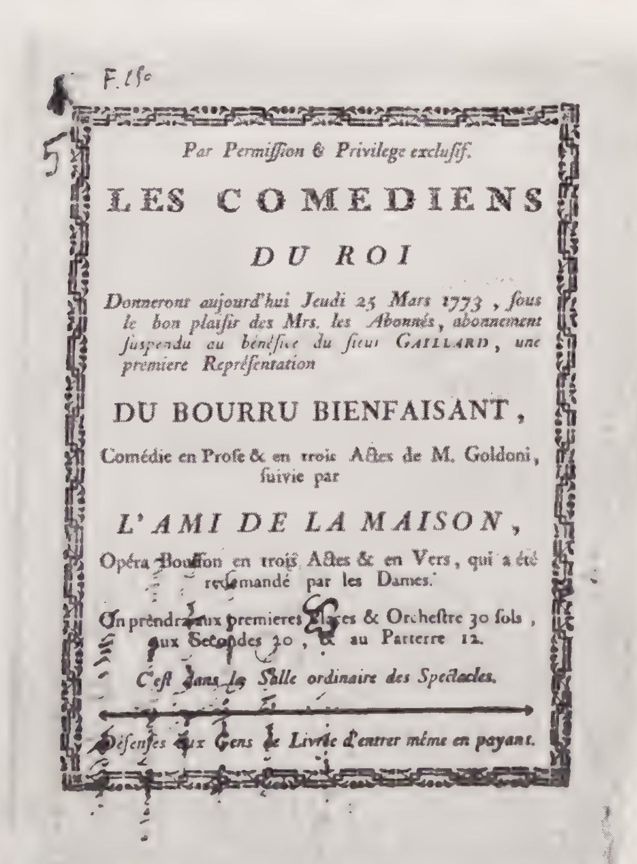
(45) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d. : Lyon 4 juin 1759, lettre d'Imbert, subdélégué à l'Intendance de Lyon à Tournadre, avocat au Parlement, subdélégué à l'Intendance d'Auvergne. Bérinzago arriva à Clermont avec son aide, nommé Cochet, le 19 juillet 1759. Il se mit au travail dès le lendemain. Il reçut pour son travail 1.400 liv. et son aide 800 plus les frais de voyage soit 100 liv. Bérinzago fut employé ensuite au théâtre de Bordeaux. Il peignit en outre les décors du théâtre de Lyon et de celui de la Rochelle. Il fut l'architecte et le décorateur du théâtre de Rochefort. On lui doit également les décors de l'Opéra de Paris. Cf. Detchevery. *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, 1860 in-8°, p. 92-94. - Les années suivantes des travaux de peinture furent confiés au peintre Langrémy de Clermont.

(46) L'emplacement de la salle de spectacle située place Thomas est actuellement occupé par la Chambre des Notaires.

(47) Arch. mun. de Clermont C III f 3 h : Clermont 16 décembre 1779, lettre de Chazerat, intendant d'Auvergne, aux officiers municipaux de Clermont. L'Histoire du théâtre dont il est question doit être identifiée avec l'*Histoire universelle des théâtres de toutes les nations depuis Thespis jusqu'à nos jours par un société de gens de lettres* (J. M. L. Coupi, Testu, Desfontaines et Le Ferel de Méricourt). Paris, Les auteurs, 1779-1781 13 vol. in-8°, pl. Nous n'y avons trouvé aucune mention du théâtre de Clermont. L'œuvre d'ailleurs paraît être restée inachevée.



Clermont - Place du Terrail, où furent représentées des moralités au début du XVIe siècle



F. 250

5

Par Permiſſion & Privilege excluſif.

LES COMEDIENS

DU ROI

Donneront aujourd'hui Jeudi 25 Mars 1773, ſous le bon plaiſir des Mrs. les Abonnés, abonnement ſuſpendu au bénéfice du ſieur GAILLARD, une premiere Repréſentation

DU BOURRU BIENFAISANT,

Comédie en Proſe & en trois Actes de M. Goldoni, ſuivie par

L'AMI DE LA MAISON,

Opéra Bouffon en trois Actes & en Vers, qui a été redemandé par les Dames.

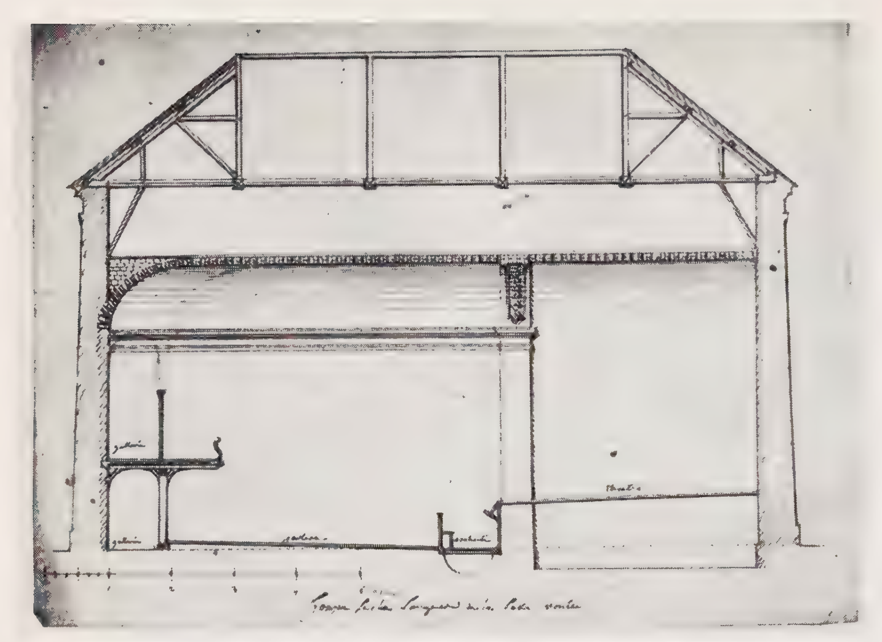
On prendra aux premieres Places & Orcheſtre 30 ſols, aux Secondes 20, & au Parterre 12.

C'eſt dans la Salle ordinaire des Spectacles.

Déſenſes aux Gens de Livrée d'entrer même en payant.

Affiche théâtrale. Dimension 234 mm. x 178 mm.

Arch. Com. Clermont. F 250 ; pièce 5 (Photo Gendraud)



Projet de la Salle de Spectacles établi par l'ingénieur Dijon et soumis à l'architecte Contant d'Ivry (Coupe longitudinale)

Dimension 235 mm. x 192 mm. Arch. Com. Clermont *(Photo Gendraud)*

Plafond de la Salle du Théâtre, d'après le devis de Dominique, plâtrier

Dimension de l'original 359 mm. x 358 Arch. Com. Clermont C III, b 13 d *(Photo Gendraud)*

rat transmit la lettre aux échevins et les plans durent malheureusement être envoyés, ce qui expliquerait qu'ils sont demeurés jusqu'à présent introuvables.

Cependant, en utilisant les devis des entrepreneurs, certains rapports de police, il est possible de se faire une idée de ce qu'elle pouvait être (48). C'était évidemment une petite salle, pour un public qui ne devait guère dépasser trois cents spectateurs. La longueur du bâtiment devait à peu près mesurer 30 mètres de long sur 10 de large. L'avis de Le Carpentier de donner à la salle la forme demi-circulaire n'avait pas été retenue et c'est la forme allongée en ovale, qu'on retrouve d'ailleurs à cette époque dans les constructions de ce genre, qui avait été adoptée (49). Elle correspondait ici au plan rectangulaire du bâtiment lui-même. Nous ne savons pas comment se présentait la salle extérieurement. Il ne semble pas qu'elle ait été dotée d'une façade monumentale comme le furent la plupart des salles de spectacles construites dans les autres grandes villes du royaume.

En partant de la scène, on trouvait l'orchestre avec un emplacement pour les musiciens et, sur les côtés, des banquettes pour les spectateurs. Une cloison de bois couronnée de piques de fer séparait l'orchestre du parterre où les spectateurs se tenaient debout. Il s'y trouvait cependant un banc adossé à la cloison qui le séparait de l'amphithéâtre. L'amphithéâtre occupait le fond de la salle du côté de l'entrée principale et il était garni de quatre rangées de banquettes. Autour de l'amphithéâtre se trouvaient les premières loges. Un escalier conduisait aux secondes loges placées en encorbellement. Des corridors faisaient communiquer les loges entre elles et la salle avec le théâtre. Il y avait également un foyer à l'entrée.

La scène était légèrement inclinée. Dans les coulisses, deux pièces étaient réservées, l'une aux comédiens, l'autre aux comédiennes.

La scène était simplement couverte d'un plafond (50). Au plafond de la salle, au contraire, par les soins du maître plâtrier Dominique de Dominique, les armes du Roi voisinaient avec les attributs du chant et de la comédie et Berinzago avait délicatement peint l'ensemble de tons rose pâle et gris.

Le gros problème était l'éclairage et le chauffage. La salle était éclairée par un grand lustre où brûlaient cinq bougies qu'on allumaient seulement quand la représentation allait commencer, « au lever du grand rideau » (51). Il devait éclairer la scène et permettre de suivre le jeu des acteurs. On le faisait monter et descendre à l'aide de trois poulies. Pour la salle elle-même, on se contentait de chandelles. Six éclairaient l'orchestre, quatre les premières loges, trois seulement les

---

(48) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d. Ce dossier contient un plan au crayon d'une salle de spectacle ; mais rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit bien de la salle de Clermont. Un croquis fait par un entrepreneur nous donne une coupe longitudinale de la salle qui donne des renseignements assez précis.

(49) Cf. L. Hautecœur, op. cit. T. IV, p. 160-162.

(50) Cf. engagement de Dominique de Dominique cité note 44 : « *La partie qui est au dessus du théâtre sera simplement plafonnée en terre et mortier.* »

(51) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d : Mémoires de différents fournisseurs et C III f 3 g : Compte des bougies et des chandelles pour 1762 : Du 8 novembre au 4 janvier 1762, 30 livres de bougies ont été consommées pour 33 représentations et un concert ; du 4 janvier au 26 mars 1762, pour 37 représentations, la consommation est de 40 livres de bougies. En principe une livre correspond à 6 bougies.

secondes. Au chauffoir des comédiens, on réservait quatre chandelles, au foyer six. Il fallait ajouter l'éclairage de deux corridors, celui du bas et celui du haut, du dessous du théâtre, du corps de garde et de l'escalier. Une chandelle supplémentaire était donnée à « la femme des premières loges », probablement l'ouvreuse. Il fallait en tout 52 chandelles.

Le chauffage était assuré par deux poêles et le « foyer » pour lesquels le concierge, qui avait la garde du bûcher, fournissait chaque jour de représentation trois demi-bûches plus un demi-fagot. Les comédiens touchaient quatre bûches et un supplément était prévu pour les jours de répétition. Le corps de garde où se tenaient les porteurs de chaises était également chauffé (52). Le concierge tenait un compte exact des fournitures. C'est lui également qui avait la responsabilité des clefs.

Les représentations commençaient à 5 heures du soir, parfois à 5 heures et demie. Elles se terminaient à 9 heures. A ce moment, le concierge fermait toutes les portes après avoir fait une dernière ronde « à cause du feu ». Il y avait en principe quatre représentations par semaine, entre le début de novembre et les Rameaux.

Le nouveau théâtre fut inauguré au début de novembre 1759 ; nous ignorons dans quelles conditions. Il répondit, en tout cas, aux services qu'on en attendait. Ce fut seulement en 1799 qu'il cessa d'être utilisé et, en 1807, il fut remplacé par une nouvelle salle construite sur la place actuelle de la Victoire, dans les jardins de l'évêché, devenus propriété nationale (53).

A présent, grâce à M. de Ballainvilliers et à la compréhension de sa municipalité, Clermont disposait d'une salle de spectacles qui pouvait rivaliser avec n'importe quelle salle d'une ville de province de son importance. Riom, sa rivale, était beaucoup moins favorisée. En 1788, cette ville ne pouvait mettre à la disposition des acteurs qu'une grange, propriété des Pères de l'Oratoire, qui la louaient d'ordinaire aux troupes de cavalerie. En déplaçant quelques râteliers, il était possible de transformer cette écurie en théâtre, si toutefois les spectateurs ne se montraient pas trop difficiles (54).

L'ADMINISTRATION DU THEATRE

Tandis que le concert avait été une entreprise privée, alimentée par souscriptions, sous la surveillance paternelle de l'Intendant, le théâtre, au contraire, est une institution municipale. La salle de la comédie a été construite aux frais de la ville et les échevins ne manquaient jamais de rappeler qu'elle était installée dans l'enceinte de l'Hôtel-de-Ville.

Or, dans les comptes municipaux que nous avons dépouillés, le théâtre ne figure ni au chapitre des recettes, ni à celui des dépenses. Mais l'entretien de la salle est évidemment à la charge de la municipa-

(52) Arch. mun. de Clermont C III b 13 d : compte des bougies du lustres, des chandelles et des bûches.

(53) Ambr. Tardieu. *Histoire de la ville de Clermont* T. II, p. 90.

(54) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : Riom 6 octobre 1788, lettre non signée et sans adresse.

lité. Ainsi, en 1761, des paiements sont faits à un peintre, à un menuisier, à un machiniste, pour de menues réparations (55).

Jamais il n'est fait mention de gages fixes versés à des personnes employées au théâtre de façon permanente. Pourtant il y a un concierge. Nommé dès 1759, le même est encore en fonctions en 1770 (56). Il reçoit non pas des gages, mais une gratification fixée à 50 livres par an. Il la réclame à l'Intendant qui doit le payer directement. Le machiniste qui est chargé de disposer les décors, n'est payé que les jours de représentation.

Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est de savoir qui recrute les comédiens et à qui incombe le soin d'organiser les représentations. Jusqu'à la construction du théâtre, pour avoir le droit de jouer à Clermont, les troupes de passage devaient demander une permission aux officiers municipaux et nous avons eu l'occasion de voir qu'au XVII[e] siècle des conflits s'étaient produits à ce sujet entre la municipalité et le lieutenant général de la sénéchaussée. En tout cas, c'était une formalité obligatoire. On ne pouvait en effet, laisser s'installer dans la ville des étrangers, inconnus, à l'état civil peu net et dont on pouvait se méfier. C'était là une affaire de police.

Au XVIII[e] siècle, trois autorités peuvent donner l'autorisation : la municipalité, la sénéchaussée représentée par le lieutenant de police, l'Intendant. Il ne paraît pas cependant qu'il y ait eu de règle bien fixe. Le montreur de marionnettes, Nicolas Cortrais demande seulement la permission du lieutenant de police qui la lui accorde, comme il l'accorde également à la troupe des sauteurs espagnols. Mais il s'agit là de saltimbanques. Les comédiens sont forcément d'un ordre plus relevé. C'est à l'Intendant qu'ils s'adressent pour obtenir l'autorisation de jouer à Clermont. En 1754, l'Intendant la refuse à une troupe stationnée à Nevers, il l'accorde la même année à la compagnie de Romainville ; en 1756, à celle de Jean-François Feydeau. Il faut noter d'ailleurs que c'est l'Intendance qui est chargée de la délivrance des passeports et nous avons mention de plusieurs passeports délivrés à des comédiens à cette époque, soit qu'ils arrivent à Clermont, soit qu'ils en partent (57). En tout cas, nous ne trouvons plus l'intervention de la municipalité qui ne semble plus avoir la police dans ses attributions. Car, jusque là, il s'agit toujours d'une affaire de police.

Mais lorsque la salle de spectacles eût été construite, il fallut trouver un régime susceptible d'assurer son utilisation dans les meilleures conditions possibles. Nous voyons apparaître dans les documents, un personnage nouveau, le directeur du spectacle ou directeur de la Comédie. Il assure la direction technique, organise les représentations, fixe les

---

(55) Arch. com. de Clermont. Registres municipaux, 1761.

(56) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 5070 : « *Supplie humblement Antoine Chevalier, concierge de la salle des spectacles depuis sa construction, dizant que pour les peines et soins d'icelle, il a été accordé au suppliant une somme de cinquante liv. chacune année pour gratification. Supplie très humblement Sa Grandeur de bien vouloir lui continuer la même gratification pour l'année présente mil sept cent soixante dix et le suppliant continura, Monseigneur de prier pour la santé et prospérité de Votre Grandeur et illustre famille. Ce 14 septembre 1770. Chevalier.* « Le 10 novembre 1770 l'Intendant porte son indemnité à 60 liv. mais il devra laisser 5 liv. au clerc de la ville.

(57) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 1714. Passeports : Il s'agit en général d'isolés qui se rendent dans d'autres villes de France. En 1787, plusieurs comédiens qui ont joué à Clermont reçoivent des passeports pour se rendre à Genève.

programmes, rédige les affiches qui annoncent le spectacle, mais son nom ne figure pas dans celles qui nous ont été conservées. Le théâtre lui est confié en régie par la municipalité qui lui accorde un privilège annuel, mais sans doute renouvelable. L'Intendant intervient peut-être dans sa nomination.

Ainsi, le 23 février 1770, le maire et les échevins accordent à Charles Dumény ou Dumesnil le privilège exclusif de la salle de la Comédie depuis le lendemain de Quasimodo 1770 jusqu'à la veille des Rameaux 1771 (58). Dumesnil pourra n'arriver qu'à la Saint-Martin d'hiver, c'est-à-dire au milieu de novembre, sans doute parce que la saison théâtrale ne commence pas avant. Il s'engage à présenter une troupe de *« gens de mœurs et à talent »*, capables de jouer tragédies, comédies ou opéras bouffons. Chaque jour de représentation, il versera six livres pour frais d'éclairage et de chauffage. Enfin, le vicomte de Beaune, lieutenant du Roi en Basse-Auvergne, commandant de la province, aura un droit de regard sur le choix des acteurs. Les mêmes conditions furent imposées à François Sériny, en 1774-1775. Il est intitulé dans l'acte « Directeur de la Comédie ». Cette fois, le vicomte de Beaune n'intervient pas dans le choix des acteurs. Il est seulement spécifié que si un acteur n'est pas du goût du public, il sera congédié « sur les plaintes qui en seront faites » (59).

En 1779 et 1780, le Directeur de la Comédie est le sieur Valmont. On loue son zèle et sa compétence et son départ probable suscite des regrets (60). En 1779, une représentation est donnée à son profit. En 1782, le directeur est le sieur Ribout (61). En 1783, une demoiselle Fontenay cadette, qui aurait formé une troupe à Clermont, s'intitule modestement « Directrice des Spectacles d'Auvergne », ce qui semble lui conférer un privilège sur toute la province ; mais on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'un titre usurpé et si elle a vraiment la régie de la salle de spectacles. La demoiselle Fontenay cadette est peut-être un simple chef de troupe qui a voulu prendre un titre impressionnant (62). En 1789, il y avait cinq directeurs de la Comédie (63).

Les directeurs de la Comédie sont en fait des sortes d'entrepreneurs des spectacles. Ils sont eux-mêmes comédiens ; ils ont pu être chefs de troupes ou le redevenir dans la suite. En 1772, un Dumesnil ou Dumény est chef de troupe à Cambrai (64) ; François Sérigny est chef de troupe à Grenoble en 1770 ; on le retrouve en cette qualité à Châlons-sur-Marne en 1787 (65). Il fera d'ailleurs faillite en 1790. Mais le privilège que leur

---

(58) Arch. mun. de Clermont C III f 3 h, liasse II : 3 février 1770, Engagement de Charles Dumény ou Dumesnil ; m. c. liasse I : Engagement du même le 16 mars 1771. Pièce just. n° VI.

(59) Arch. com. C III f 3 h liasse I : Engagement de François Sériny, de Quasimodo 1774 aux Rameaux 1775.

(60) Cf. *Feuille hebd. de Basse-Auvergne*, n° du 29 juin 1780. On trouve ensuite le sieur Valmont à Mâcon où il est autorisé à jouer, le 23 février 1782. Cf. L. Lex, Les premières années du théâtre de Mâcon, 1772-1792. Paris, 1901, p. 12.

(61) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne*, n° du 29 juin 1780. On trouve ensuite

(62) Cf. M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens*. En 1785, Mlle Fontenay cadette toujours en qualité de « directrice des spectacles d'Auvergne » sollicitait un engagement à Mâcon. Cf. L. Lex, op. cit p. 13.

(63) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne*, n° du 10 octobre 1789.

(64) M. Fuchs, op. cit.

(65) M. Fuchs, op. cit.

accorde la municipalité de Clermont est autre chose que la simple autorisation donnée à une troupe de passage comme celle qui avait été accordée en 1754 à Romainville et à bien d'autres. Ils recrutent eux-mêmes leurs comédiens et, en 1780, on voit le sieur Valmont faire venir de Paris une chanteuse de talent, Mademoiselle Girardin, qui apparaît isolément.

Directeur du spectacle, il en assume la responsabilité, ce qui explique d'ailleurs les compliments adressés soit au sieur Valmont, soit au sieur Ribout pour la qualité des spectacles qu'ils ont offerts à la population pendant la durée de leur privilège.

LA VIE DES COMEDIENS

Dans l'ensemble, la vie des comédiens était difficile et le métier de chef de troupe, en particulier, devait réserver bien des déboires. Ses charges et ses responsabilités étaient grandes. Il lui fallait négocier à l'avance avec de multiples autorités l'autorisation de s'installer dans la ville. Il lui fallait non seulement entretenir et payer ses compagnons, mais approvisionner la troupe en décors et en matériel, car même après 1759, il est peu probable qu'il y ait eu à Clermont une réserve de décors suffisante. Il fallait payer les voituriers qui assuraient le transport d'une ville à l'autre, car la troupe n'avait pas à sa disposition une caravane de roulottes et de camions. A chaque représentation, il fallait payer la location de la salle, payer la garde, le buraliste qui délivrait les billets d'entrée, le perruquier, les habilleuses, etc., en escomptant pour tous ces frais, des recettes aléatoires.

Il faudrait justement connaître le chiffre des recettes. Nous connaissons le prix des places en 1773 et en 1779 : les premières places, c'est-à-dire l'amphithéâtre, les premières loges et l'orchestre coûtaient 30 sols ; on payait 20 sols aux secondes loges et 12 sols au parterre (66). C'est là le prix ordinaire des places pour les représentations de comédies ou d'opéras. Il n'a pas dû varier beaucoup. Pour les exhibitions d'acrobates ou de marionnettes, le prix était diminué. Ainsi pour la représentation donnée par les sauteurs espagnols, le billet des premières loges vaut 24 sols, de l'orchestre 18, des secondes loges 12 et du parterre 6 sols (67). Ces spectacles devaient être considérés comme des spectacles populaires. Enfin, certaines représentations sont données au profit d'un acteur déterminé, ce qui diminue encore les gains de la troupe. Il y avait aussi des abonnements (68).

Un document cependant nous donne plus de détails. Nous avons en effet la recette pour la représentation donnée par la troupe Lecomte, le dimanche 7 septembre 1788 (69). Ce jour-là, il a été délivré 42 billets de

(66) Arch. dép. Puy-de-Dôme F 250. *Affiches théâtrales :* représentations du 28 janvier 1773 et du 30 décembre 1779.

(67) Arch. dép. Puy-de-Dôme, F 0127. Affiche théâtrale.

(68) Ainsi en 1780, les neuf secrétaires de l'Intendance sont abonnés à la comédie ; ils payent chacun 24 liv. Cf. Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062. Pour certaines représentations, en particulier celles qui étaient données au profit d'un comédien de la troupe, les abonnements sont suspendus. Dans l'engagement de Dumesnil en 1770, il est spécifié que les abonnements ne seront jamais suspendus.

(69) Arch. mun. de Clermont. Ordonnances du lieutenant de police, 1784-1788, liasse 57 : Procès-verbal du 7 septembre 1788. Pièce just. nº IX.

premières, 53 de secondes, 62 d'orchestre et 80 de parterre, ce qui donne une recette de 217 livres 1 sol pour un public de 227 personnes. Le théâtre ne devait pas être complètement occupé, mais ces chiffres doivent être considérés comme normaux. De cette somme, il faut retirer 53 livres 4 sols pour frais divers : frais de salle : 9 livres ; concierge : 2 livres 10 sols ; musiciens de l'Intendance : 10 l. 10 s. ; chandelles : 14 l., plus les paiements faits à la garde, au buraliste, aux perruquiers, habilleuses, portier et le prix des affiches.

Nous connaissons un peu les tribulations qu'eut à souffrir la troupe de Romainville. En 1754, après avoir parcouru la Bourgogne et avoir charmé les foules à Dijon, Mâcon, Chalon-sur-Saône, Romainville décida de se transporter à Clermont avec ses dix-sept acteurs. Mais auparavant il voulut se renseigner sur les possibilités que lui offrait la ville de Clermont (70). Les deux correspondants auxquels il s'adressa lui fournirent des renseignements contradictoires. L'un l'informa que la place était prise. Depuis le mois de décembre 1754, il y avait à Clermont une troupe excellente qui avait joué avec succès les *Folies amoureuses* et les *Ménechmes,* de Regnard ; d'autre part, l'Intendant avait refusé l'autorisation à une troupe qui venait de Nevers. L'autre, au contraire, l'assurait qu'il serait fort bien accueilli à Clermont ; il y trouverait une salle fort commode et un public délicat qui, faute de comédiens, en était réduit à s'intéresser aux ébats de « misérables sauteurs ». Le 22 décembre, Romainville, qui est à Chalon, s'inquiète ; il a déjà démonté son théâtre, engagé des voituriers pour le transport de son matériel, mais le point d'arrivée reste à fixer. Enfin il se met en route, il a dû recevoir des lettres rassurantes ; mais il n'arrive à Clermont qu'à la fin de juin 1755. Il s'installe. Mais, le 19 juillet, l'Intendant d'Auvergne, la Michodière, reçoit une lettre du maire de Chalon. Romainville est criblé de dettes. Il doit plus de 1.700 livres à différentes personnes de Chalon (71). Les voituriers n'ont consenti à transporter la troupe que sur l'assurance qu'ils seraient payés par l'Intendant d'Auvergne. Cependant la troupe joue à Clermont. Elle y est encore en septembre ; mais la saison théâtrale n'a pas dû réaliser ses espoirs. Elle ne quitte l'Auvergne pourtant qu'au début de 1757. En mars, elle est à Roanne, en assez piteux état. Romainville n'a pu payer ses voituriers. Ses comédiens meurent de faim et réclament au moins un peu de pain. Avant de quitter Clermont, le malheureux, aux abois, a dû emprunter à M. de la Michodière qui, finalement, demande à son collègue l'Intendant de Lyon, Bertin, de bien vouloir s'informer du sort de sa créance. La réponse de Bertin arrive ; elle est tout à fait pessimiste. Romainville n'a plus le sou. Pour calmer ses comédiens prêts à l'insurrection, il leur a abandonné la recette de la première représentation, soit 3 louis d'or. C'est la meilleure recette et dans une petite ville comme Roanne, il a peu de chance d'améliorer ses affaires.

Il arrive aussi que le chef de troupe soit en conflit avec ses comédiens. En septembre 1788, les comédiens de la troupe Lecomte, une

---

(70) Arch. dép. Puy-de-Dôme, C 7062. Tout un dossier concerne Romainville. Le 21 juin 1754 il demandait à l'Intendant la permission de venir. « ...*un mot et rien ne pourra m'empêcher de me rendre à vos ordres à la fin du mois prochain avec ma troupe et si vous la jugez digne de vous plaîre et que la ville puisse la retenir, vous serez le maître de la retenir pour l'hiver...* »

(71) Il devait en particulier 200 liv. à Locré, directeur des fermes du roi à Chalon et il avait dû laisser en gage une malle qui contenait les habits d'un de ses comédiens

quinzaine en tout, y compris le machiniste et le magasiniste, accusent leur directeur de ne pas les payer et probablement de détourner à ses propres fins, une partie de la recette. Ils font appel au juge de la sénéchaussée qui rend une ordonnance en leur faveur et charge le commissaire de police, Dominique Maynard, de l'exécuter. Celui-ci se présente à l'heure du spectacle devant la guérite où un certain David, tailleur à Clermont, distribue les billets et reçoit l'argent. Non sans mal et après avoir fait intervenir la garde, il expulse le sieur David et lui substitue une femme, la Robert. La recette, mise dans une cassette, est donnée en garde au greffier. Les comédiens obtinrent ensuite main levée de la recette qu'ils partagèrent entre eux par parties égales. Il dut leur revenir à chacun 7 livres 17 sols et 6 deniers. Le machiniste et le magasiniste participaient à la distribution au même titre que les comédiens et les musiciens (72).

Si la situation des directeurs de troupes est hérissée de difficultés, celle des comédiens n'est guère plus brillante.

Ceux que nous voyons installés à Clermont et qui y séjournaient, un temps plus ou moins long, logeaient chez l'habitant ; ils louaient les chambres. Quelques-uns étaient mariés, ce qui procurait au ménage d'un comédien et d'une comédienne double profit. Certains engageaient même une domestique pendant leur séjour ; mais bien souvent ils vivaient d'emprunts et les bourgeois de Clermont affirmaient qu'ils étaient le plus souvent nourris, logés et vêtus à crédit, et il leur arrivait de quitter la ville sans avoir payé leurs dettes.

Le cas de Sophie Auzon mérite une mention particulière. Cette actrice, mariée à un comédien, avait joué à Bordeaux avant de venir à Clermont en 1776. A son départ, elle devait 408 livres à M. Lambert, premier secrétaire de l'Intendance d'Auvergne, et 240 livres au sieur Boutandon, imprimeur et bourgeois de Clermont, chez qui probablement elle logeait. Elle leur avait laissé deux lettres de change sur le régisseur du théâtre de Bordeaux. Les lettres restèrent impayées. Les deux créanciers, inquiets et las d'attendre, obtinrent un jugement des juges et consuls des marchands de Clermont, qui condamnait solidairement la demoiselle Auzon et son mari. Ce n'était là qu'une satisfaction platonique. La contrainte par corps ne s'appliquait pas aux femmes et la dette apparaît bien comme une dette personnelle de Sophie. D'autre part, comment opérer la saisie sur des gens qui changeaient constamment de résidence et dont l'identité même pouvait être incertaine ?

Ayant appris que la troupe dont la demoiselle Auzon faisait partie, séjournait à Dijon, M. Lambert pria son collègue de l'Intendance de Bourgogne, d'agir et lui envoya le dossier, les lettes de change et le jugement des consuls des marchands (73). Ce fut en vain. La demoiselle Auzon n'était pas à Dijon. Le directeur, malin, avait divisé sa troupe en deux. Il n'y avait à Dijon que les comédiens dont la situation était nette, ceux qui n'avaient pas à craindre de poursuites. Les autres, dont Sophie, étaient installés à Genève, hors d'atteinte. Mais ils ne jouaient

(72) Plusieurs comédiens de la troupe Lecomte, au partage de la recette, demandent que leur part soit versée à une tierce personne, certainement il s'agit de créanciers. Cf. ci-dessus, note 69.

(73) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : 14 avril 1779, Lettre adressée à Lambert, premier secrétaire de l'Intendance de Clermont. Pièce justif. nº VIII.

pas à Genève, ville austère « qui ne souffre pas de spectacles ». Leur directeur avait fait planter son théâtre à une demi-lieue en terre de France. Les acteurs venaient y donner des représentations, puis, bien vite, retournaient le soir coucher à Genève, si bien qu'il n'était pas possible de les « actionner », car ils n'avaient pas de résidence en France.

Les artistes du concert devaient être plus favorisés que les comédiens. Il est vrai qu'ils devaient manifester des qualités particulières et que la difficulté de trouver de bons musiciens ou des chanteurs de talent, obligeait les organisateurs à leur fournir des appointements relativement élevés. Un premier violon, à Moulins, touchait 1.000 livres par an. A Clermont, en 1731, un couple d'artistes, violoncelliste et chanteuse, recevait 700 livres ; mais on considérait qu'un traitement de 600 livres pour une basse-taille était considérable. De plus, les artistes du concert pouvaient se faire entendre dans les cérémonies religieuses ou dans les réunions privées. Ils donnaient des leçons de musique ou de chant et ils trouvaient là des sources de profits supplémentaires.

Pourtant, cela ne suffit pas au sieur d'Harcourt (74), la basse-taille que le concert avait engagé en 1731. Il avait 23 ans, une belle prestance et, comme l'affirmaient les directeurs, « de la voix, du goût et de la propreté ». Certes, il n'était pas destiné à chanter en public. Son père, le sieur Declat, lui avait fait apprendre la musique, mais « cet art n'était qu'une partie de l'éducation qu'il lui avait fait donner dans sa plus tendre jeunesse ». La famille avait eu des revers de fortune et d'Harcourt avait dû utiliser cet art d'agrément, contre le gré de sa famille, et « prendre par nécessité une profession si peu convenable ». Il venait de Dijon où il avait laissé sa femme et sa belle-mère. A Clermont, il ne déçut pas. Sa belle allure, sa voix grave lui valurent des succès qui n'étaient pas tous d'ordre artistique (75). Puis un beau jour, sans crier gare, il abandonna l'Auvergne et revint à Dijon. Sans doute était-il mécontent des directeurs du concert qui voulaient retenir sur son traitement les vacances qu'il avait prises. A Clermont, il ne laissait pas seulement des regrets, mais aussi des dettes. Il devait plus de 300 livres au directeur du concert, il n'avait pas payé son logeur et il avait répandu un peu partout des dettes criardes. Mais les magistrats de la Cour des Aides, directeurs du concert, avaient les moyens de rappeler ce chanteur récalcitrant au respect de ses engagements. A leur instigation, le lieutenant criminel de la sénéchaussée lança contre d'Harcourt un décret de prise de corps et, le 12 mars 1732, le gouverneur de Bourgogne, M. de Saulx-Tavannes, annonçait à Trudaine l'arrestation du sieur d'Harcourt, ce « perturbateur du plaisir public », que deux cavaliers de la maréchaussée, dont le brigadier Brochet, ramenaient d'urgence à Clermont, en dépit des pleurs et des protestations de sa femme et de sa belle-mère. Le voyage fut long et pénible. Lorsqu'il fallut passer l'Allier, la rivière était en crue et le prisonnier et son escorte faillirent se noyer. Les bateliers refusaient de tenter le passage ; il fallut attendre la baisse des eaux. Enfin, au début de juin, d'Harcourt arrivait à Clermont. Il risquait la prison. Heureusement sa belle-mère veillait. Elle intercédait pour lui auprès de Saulx-Tavannes et, le 30 mai, elle avait envoyé à Trudaine une lettre de quatre pages qu'elle signait : « Delaunay, veuve Collinet, secrétairesse du roy et conseillière au présidial », pour rap-

---

(74) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7063.

peler sans doute que feu Collinet son mari avait tenu, en son vivant, une place honorable dans l'administration et qu'elle méritait en conséquence quelques égards ; car, disait-elle, « *elle était connue dans Dijon sur un sertin pied à n'estre jamais exposé à recevoir un pareil afron* ». En arrêtant son gendre pour une misérable dette, ces messieurs du concert avaient usé de procédés inqualifiables. « *La politesse engageois ces mesieur à me faire l'honneur de m'escrire* », d'autant plus que sa fille, épouse d'Harcourt, était la propre filleule du père de Trudaine qui l'avait fait tenir sur les fonts baptismaux au temps où Dijon avait l'honneur de le posséder comme intendant ; si bien que Trudaine pouvait se considérer, lui-même, comme parrain par alliance du délinquant et elle en prenait prétexte pour accabler Trudaine de plaintes et de recommandations touchantes. A la fin d'une de ses nombreuses lettres, elle ajoutait : « *Ma fille ose prandre la liberté de vous présenter ces très humble respect vous considérant et honorant comme son cher parin* ». Pour la veuve Collinet, le titre de parrain était un titre héréditaire.

Trudaine, c'est tout à sa louange, ne se laissa pas rebuter par le nombre, la longueur et l'orthographe des lettres ni par les sentiments excessifs qu'elles témoignaient. Il rassura paternellement cette émouvante belle-mère. Pourtant, lui écrivait-il, « *vous ne devez pas estre étonnée que l'on ait recours à la justice et à l'autorité supérieure contre un homme qui part clandestinement sans payer ses dettes.* » D'Harcourt n'irait pas en prison, il reprendrait même sa place au concert, ce qui lui permettrait de désintéresser ses créanciers. La veuve Collinet envoya d'urgence 400 livres et, insatiable, elle demanda une augmentation de traitement pour son gendre chéri. S'il trouvait à Clermont un engagement sérieux, elle offrait de venir s'y installer avec sa fille et d'abandonner Dijon. Cette éventualité n'était peut-être pas du goût du sieur d'Harcourt et Trudaine ne se sentait pas capable d'avoir à proximité sa pseudo-filleule et sa mère. Il préféra rendre d'Harcourt à la liberté et à l'affection de sa famille. Mais au début d'août 1733 il n'était pas encore à Dijon ; la veuve Collinet était dans une inquiétude mortelle. S'il est encore à Clermont, écrivait-elle à Trudaine, « *dites-lui de ne pas perdre de temps de se randre auprès de moy car je ne puis concevoir ce qui peut l'arrêter.* » Elle voulait savoir le jour de son départ, le chemin qu'il avait pris. Le 8 août enfin, Trudaine annonçait à Saulx-Tavannes le départ du chanteur retenu plus qu'il n'aurait dû à Clermont « par quelque incommodité qui, si l'on croit la médisance, étoit le présent de quelqu'une de ses amies de ce pays-ci ». Pour le renvoyer à sa femme et à sa belle-mère, il était préférable d'attendre qu'il fut guéri. Trudaine, qui ne prenait pas les choses au tragique et qu'amusaient sans doute les incartades de ce chanteur trop séduisant, lui avait même donné cent livres pour le voyage, sans espoir, bien entendu, d'en être jamais remboursé.

Ce sont surtout leurs dettes qui mettaient les comédiens en relations avec la police ou les autorités judiciaires. Dans le public, il se trouvait parfois des gens pour leur reprocher de vivre à crédit ; il ne paraît pas qu'ils aient provoqué de scandales graves. Les artistes du concert étaient assez bien considérés et le jeune d'Harcourt, en dépit de ses frasques ou peut-être à cause d'elles, était reçu dans la société (75). Les dossiers

---

(75) Cf. Le Peletier d'Aunay op. cit. p. 14.

du lieutenant de la sénéchaussée et ceux des commissaires de police, si riches pourtant en matière de scandales, ont rarement l'occasion de signaler des plaintes dont les comédiens auraient été l'objet. Tout au plus, fait-on mention de la demoiselle Deliste, comédienne, qui, en 1774, prit aux cheveux et roua de coups la servante d'un autre comédien (76). Elle la traita de gueuse, de voleuse, mit plus qu'en doute sa vertu et l'accusa d'avoir provoqué par ses mensonges l'arrestation du sieur Delisle son mari. Le lieutenant fit conduire en prison cette artiste irascible qui fut relâchée deux jours après.

LES TROUBLES AU THEATRE

La police avait bien plus à faire pour veiller au maintien de l'ordre et empêcher que les comédiens fussent troublés pendant les représentations par des manifestations tapageuses. Tandis qu'aux époques précédentes les responsables de la tranquillité publique s'inquiétaient surtout des dangers que la comédie pouvait présenter pour les bonnes mœurs et le maintien de l'ordre social, au XVIIIe siècle, il n'est plus question que de maintenir le calme parmi un public nombreux où les éléments tapageurs ne font pas défaut. Le problème n'était pas simple.

En effet, le maintien de l'ordre est confié, à Clermont, au lieutenant de police de la sénéchaussée et aux commissaires de police ; mais, en vertu de privilèges anciens, la ville assure elle-même sa garde. L'Intendant, de son côté, ne peut se désintéresser de la question et les autorités militaires estiment qu'elles ont aussi à intervenir.

Quand la nouvelle salle eut été construite, M. de Ballainvilliers en organisa la police intérieure. Par son ordonnance du 14 octobre 1763 (77) il prescrivit que la garde comprendrait un homme à l'entrée de la porte qui menait à l'orchestre, un autre sur le théâtre, deux au parterre. Ils empêcheront tout ce qui pourrait troubler le spectacle : huées, sifflets et autres bruits. Ils arrêteront les contrevenants qu'ils conduiront au corps de garde. Celui qui sera sur le théâtre en interdira l'accès pendant le jeu des pièces à toutes personnes, sauf à celles que leur service particulier oblige d'y aller ou que les acteurs sont dans l'usage d'y laisser. Les hommes de garde étaient payés par les comédiens ; mais comme la salle était dans l'enceinte de l'hôtel de ville, ils étaient désignés par les officiers municipaux. Ils furent pris d'abord parmi les sergents de quartier, sorte de garde bourgeoise constituée par les habitants, en général, des artisans qui ne se souciaient guère de laisser leurs occupations professionnelles pour prendre la faction. Aussi la municipalité obtint-elle de l'Intendant de désigner des soldats retraités, touchant la pension et portant l'habit d'invalides. Ils trouvaient là une ressource supplémentaire. Ils étaient armés de fusils et de baïonnettes. Mais leur service était limité à la durée de la représentation.

---

(76) Arch. mun. de Clermont. Lieutenant de police liasse 72 : 21 février 1764. Procès-verbal de Jean-Baptiste Sauval commissaire de police, relatant que Marie Antoine, domestique du Sieur François Avy, comédien, a été rouée de coups et injuriée passage de Vernines, par la dame Delisle épouse du sieur Delisle comédien.
(77) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062. Voir pièce justif. no X.

En 1774, le roi créa à Clermont un commandant de place et nomma à cette fonction M. de Varenne, ancien capitaine de dragons. M. de Varenne prit son rôle au sérieux (78). Se considérant comme le représentant du roi, il exigea que la loge du roi au théâtre lui fût réservée et il remplaça les invalides par les dragons du régiment de Jarnac qui se trouvait en garnison dans la ville. Bien plus, les affiches qui annonçaient le spectacle devaient porter la mention qu'il était donné sous le bon plaisir du commandant et un jour, il menaça le directeur de la comédie, qui avait négligé cette formalité, de lui retirer son privilègee. Les officiers municipaux protestèrent, soutenus par l'Intendant qui signala l'affaire au duc de la Vrillière, secrétaire d'Etat, et au duc d'Aiguillon, alors ministre. Tous deux reconnurent que M. de Varenne outrepassait ses droits. Seules les troupes étaient à son commandement. Il n'avait pas d'honneur particulier à prétendre de la part des autorités civiles. Cependant il paraissait préférable au roi, à qui la question avait été soumise, que la garde fût confiée aux troupes régulières, s'il s'en trouvait en garnison. Cela se pratiquait ainsi à Paris. Mais les délinquants devaient être remis immédiatement aux autorités civiles. L'autorité militaire restait incompétente.

Il fallut de multiples interventions pour faire entendre raison à M. de Varenne. Finalement l'Intendant obtint que la garde fût confiée aux invalides. Mais dans les années qui suivirent, ce sont les troupes en stationnement à Clermont, des cavaliers souvent armés de mousquetons et de sabres, qui durent assurer le service d'ordre. Nous aurons l'occasion de voir de quelle façon.

Le théâtre, en effet, vit des manifestations tumulteuses. Les plus terribles étaient les porteurs de chaises et les domestiques qui, au lieu d'attendre patiemment leurs maîtres à la sortie ou au corps de garde, voulait assister au spectacle qu'ils troublaient sans vergogne. Déjà, avant la construction du théâtre, il avait fallu réagir. Le 5 décembre 1755, le lieutenant de police, Langlois du Bouchet, faisait publier à son de trompe, à tous les carrefours, et afficher à la porte de la salle, une ordonnance qui interdisait aux porteurs de chaises et aux domestiques d'entrer, même en payant, et de faire du tapage à la porte, sous peine de 20 livres d'amende et au besoin d'une punition exemplaire (79). Mais ces menaces furent insuffisantes car il fallut les renouveler. L'amende fut portée à 200 livres et les maîtres furent tenus responsables de leurs porteurs et laquais. Ce fut encore peine perdue. Le 6 février 1780, les porteurs de chaises pénétraient dans le vestibule de la salle de la comédie en dépit des portiers (80). Bien plus, ils firent usage de sifflets qui s'entendaient jusqu'à l'intérieur. Une des sentinelles, le cavalier Nicolas Tiver, Allemand, du Royal-Roussillon, appelé en renfort, fut menacé par les porteurs de Mme de Combes. Un énergumène voulut lui arracher son mousqueton et il ne fut dégagé que par l'arrivée du commissaire de

(78) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : 26 mai 1774, lettre du duc de la Vrillière à l'Intendant d'Auvergne sur l'affaire de M. de Varenne[e]; 13 juin 1774, lettre de l'Intendant au comte de Muy secrétaire d'Etat à la Guerre. M. de Varenne etait encore en fonctions en 1780.

(79) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : 5 décembre 1755, Ordonnance de Langlois du Bouchet, imprimée chez P. Boutandon imprimeur à Clermont.

(80) Arch. com. de Clermont. Commissaires de Police : 6 février 1780, Procès-verbal de Dominique Maynard commissaire de police sur les scandales provoqués au théâtre par les porteurs de chaises.

police. Les affiches de théâtre que nous possédons répètent toutes l'interdiction faites aux hommes de livrée d'entrer, même en payant.

Les tumultes pouvaient venir des spectateurs eux-mêmes et la police se méfiait surtout des réactions du parterre. Là, en effet, se trouvaient réunies une centaine de personnes pour la plupart des jeunes gens. A tout instant il fallait les rappeler à la décence qui doit régner dans les assemblées publiques, car ces écervelés non seulement sifflaient les acteurs qui leur déplaisaient, mais interpellaient les spectateurs plus favorisés qui étaient installés aux premières places.

Le premier janvier 1788, le parterre se mit à prendre à partie des spectateurs des secondes loges en criant : « A bas le ruban rouge et noir qui est aux secondes loges ! » Le désordre ainsi provoqué dura plus d'une demi-heure en dépit des efforts du commissaire de police, Dominique Maynard. C'était, paraît-il, le fils d'un libraire, Bertet, qui avait déclenché le tumulte et, comme le faisait remarquer le commissaire qui vint le trouver chez lui, il n'y avait aucune raison de faire sortir des personnes placées aux secondes loges qui avaient payé leur place et étaient habillées décemment (81).

L'incident, certes, était de peu d'importance et il est vraisemblable que d'autres du même genre s'étaient déjà produits ou pouvaient se produire encore. Il y avait rivalité entre les habitués du parterre et les spectateurs plus favorisés qui occupaient les premières places et ce qui faisait l'intérêt de l'affaire, c'est qu'on peut facilement y reconnaître un antagonisme de caractère social dont les manifestations pouvaient à bon droit inquiéter la police.

Au parterre, les places valaient 12 sous et les spectateurs se trouvaient parqués au nombre d'une centaine environ, debout pendant des heures dans cette sorte de fosse mal éclairée et, la fatigue aidant, ils étaient enclins à manifester leur impatience ou leur ennui de façon bruyante. C'étaient surtout des jeunes gens, petits artisans, commis de marchands, clercs du Palais. Certes, comme le faisait judicieusement remarquer un commissaire de police, « *tout le parterre est respectable par la présence d'un seul honnête homme.* » Mais les responsables de l'ordre n'en faisaient pas moins doubler la garde. L'orchestre était déjà plus confortable, les places coûtaient plus cher et le public était plus choisi ; on y trouvait des négociants, des procureurs, les secrétaires de l'Intendance, des contrôleurs des vingtièmes et même la présence d'un ancien officier de dragons y est signalée. Les « gens de bien » se rassemblaient à l'amphithéâtre où ils étaient assis sur des banquettes. Le public y était composé d'avocats, de membres de la Cour des Aides, de jeunes officiers de la garnison. Les dames de la société se réservaient les premières loges en compagnie du Président de la Cour des Aides, des officiers supérieurs. Les deuxièmes loges étaient occupées par des personnes de moins bonne condition, des femmes probablement, car il semble que l'élément féminin ne figurait ni au parterre, ni à l'amphithéâtre. Les dames de qualité installées aux premières loges, laissaient leurs maris à l'amphithéâtre.

---

(81) Arch. mun. de Clermont. Commissaires de Police liasse 57 : 1er janvier 1788 ; Procès-verbal de Dominique Maynard, commissaire de police.

Mais si le parterre pouvait à l'occasion se montrer turbulent, les incidents les plus graves, de l'avis même des autorités, furent provoqués par les jeunes officiers nobles qui manifestaient pour les occupants des mauvaises places, le mépris le plus absolu. L'année 1780 fut particulièrement fertile en scandales de ce genre. Depuis deux ans, un régiment de cavalerie, le Royal-Roussillon, tenait ses quartiers à Clermont et les habitants n'avaient pas à se louer de sa présence. Les cavaliers commettaient maints désordres dans la ville, ils molestaient les bourgeois et se livraient aux plaisirs du tapage nocturne ; ils pillaient les vergers et les vignes et les paysans les redoutaient. Les commissaires de police avaient bien du mal à les remettre dans le droit chemin. Mais si les simples cavaliers manquaient de tenue, les officiers se montraient plus insupportables encore. Certains d'entre eux avaient fait l'objet de poursuites criminelles pour l'assassinat d'un orfèvre. On pouvait leur reprocher d'autres écarts sur lesquels les officiers municipaux n'osaient pas insister de crainte d'offenser la pudeur et ils y voyaient « *l'effet d'une jeunesse corrompue qui sans frein s'abandonne à tout* (82) ».

Au théâtre, comme la garde était assurée par des cavaliers de leur propre régiment, ils se croyaient véritablement hors d'atteinte.

Le 20 avril 1780, pendant la représentation de l'opéra *L'Ami de la Maison*, M. de Champflour de Beaumont, qui se trouvait aux premières loges, se mit à parler avec ses voisins à si haute voix que le jeu des acteurs devint impossible (83). La sentinelle de garde au parterre intervint à plusieurs reprises en criant « Silence ». Finalement, les spectateurs du parterre protestèrent à leur tour. Mais M. de Champflour cadet n'en continua pas moins et bientôt son frère, le sieur Champflour d'Allagnat, « *oubliant tout à coup le respect dû en général aux assemblées publiques, aux ordonnances royaux, arrests de la Cour de Parlement et règlements de police..., sans égards pour ce qu'il se doit à lui-même, à son rang, à sa naissance et à la portion du spectacle la plus délicate sur la politesse des expressions et la plus faite pour l'inspirer* (sans doute ici le commissaire fait allusion à la présence des dames de qualité) *s'est écrié : « Va te faire f..., parterre ! »* Il s'éleva alors du parterre une rumeur sourde et confuse « *qui pouvait faire craindre les effets trop funestes d'une vengeance qui, dans des villes plus considérables, ne se réprime qu'avec les plus grands efforts et la vigilance la plus active de la police.* » Averti de l'incident, le lieutenant du présidial, M. d'Albiat, requit, au nom du roi, la comparution des frères Champflour à la première audience de police ; mais dans les registres, l'affaire n'a pas laissé de traces.

Les officiers du Royal-Roussillon allaient bientôt se livrer à des excès beaucoup plus graves. Au mois de juin 1780, la saison théâtrale eut un éclat exceptionnel grâce à la présence d'une jeune chanteuse, Mademoiselle Girardin, qui venait de débuter à Paris. Dans la troupe figurait un chanteur, Montmerville, qui semble avoir eu la faveur du

(82) Arch. mun. de Clermont C III f 3 h. 1er liasse : 30 juin 1780, lettre des officiers municipaux de Clermont à M. de Montbarey, secrétaire d'Etat à la guerre. Pièce justif. no XI.

(83) Arch mun. de Clermont. Commissaires de Police : 20 juin 1780, Procès-verbal de Barthélemy Nourry conseiller du roi, commissaire de police.

parterre, tandis que le charme et le talent de Mademoiselle Girardin lui gagnaient les cœurs des officiers de la garnison. Or le bruit, à tort ou à raison, avait couru que le parterre avait l'intention de siffler la chanteuse. A l'auberge où ils prenaient pension, de jeunes sous-lieutenants fomentèrent une cabale. Il s'agissait de siffler le malheureux Montmerville, favori du parterre, dès qu'il paraîtrait en scène. Le mercredi 28 juin, déjà, le spectacle avait été troublé. On donnait l'opéra « *L'Ami de la Maison* ». Au deuxième acte, quand Montmerville eut chanté, il fut applaudi chaleureusement par le public, mais les officiers du Royal-Roussillon installés à l'orchestre se mirent à siffler et M. de Champflour cria au parterre : « *Vous estes tous des bêtes qui ne sçavez juger de rien !* » (84).

La chose en resta là ; mais, en ville, on s'attendait à des incidents pour la soirée du lendemain qui comportait le même spectacle et les mêmes acteurs. En prévision des troubles qui se préparaient, le lieutenant de police prit des mesures exceptionnelles. Les deux commissaires de police, Antoine Bonnet et Barthélemy Nourry se tiendraient en permanence, l'un à l'amphithéâtre et l'autre au parterre. Deux huissiers, archers de police, vinrent renforcer la garde ordinaire assurée par des cavaliers du Royal-Roussillon et des ordres de réquisition furent dressés à l'intention du lieutenant-colonel commandant le régiment, M. d'Arembourg. Prévenu, celui-ci était venu au théâtre bien avant le début du spectacle et, en présence des commissaires de police, il donna ordre à un sous-officier de prêter main-forte aux autorités à la première réquisition. Puis M. d'Arembourg alla prendre place dans une loge pour assister au spectacle. Comme la veille, la première pièce, *La Servante maîtresse,* fut jouée sans incident. Le premier acte de *L'Ami de la Maison* fut écouté tranquillement. Mais on sentait que quelque chose se préparait. Une dizaine d'officiers s'étaient groupés au côté droit de l'amphithéâtre et à l'entracte, on les avait entendus se dire entre eux : « Voilà le moment ». Dès que le malheureux Montmerville parut en scène, ils se levèrent et, tirant des sifflets de leurs poches, ils se mirent à siffler. Le public protesta et du parterre des cris s'élevèrent : « A bas les sifflets ! à la police ! » Un des sous-lieutenants, Xavier Demerville de Geoffrillon, un genou posé sur l'accoudoir de l'amphithéâtre, apostropha le parterre : « Canailles, voulez-vous du bâton ? » A cette apostrophe injurieuse, une voix s'éleva du parterre : « Descendez ! » Alors perdant toute mesure, les officiers tirèrent leurs épées, brandirent leurs cannes et se précipitèrent contre leurs adversaires. Ceux-ci, épouvantés, avaient évacué la place, sauf cinq ou six. En vain le lieutenant-colonel voulut-il intervenir en criant : « Aux arrêts, les officiers qui ont sifflé ! » Il en prit même quelques-uns à l'habit pour les retenir. Les commissaires de police affolés, représentèrent à ces furieux le danger de leur conduite et un commissaire leur ordonna au nom du roi de se retirer ; il s'entendit répondre qu'ils se f.... de ses ordres et des siens. Maîtres du parterre, ils rouèrent de coups ceux qui s'y trouvaient et spécialement un nommé Peyrend ou Perrin, cuisinier de M. de Champflour, qu'ils accusaient de les avoir provoqués et d'avoir été insolent. Le malheureux fut blessé de plusieurs coups d'épée. Les plus enragés étaient le

---

(84) Arch. mun. de Clermont. Commissaires de Police : 29 juin 1780, Procès-verbal d'Antoine Bonnet et Barthélemy Nourry commissaires de police. Pièce justif. nº XII.

baron de Gessé, capitaine au Royal-Picardie, et le chirurgien-major du Royal-Roussillon, qui criait qu'il fallait « enfiler ces canailles et ces gueux ». Fait plus grave : les officiers ayant crié : « A nous, la garde ! », les cavaliers préposés au maintien de l'ordre, envahirent à leur tour le parterre et à coups de mousqueton et de sabre assurèrent la victoire à leurs officiers. Le tumulte était à son comble. Mademoiselle Girardin s'évanouit ; les dames qui se trouvaient dans les loges en faisaient autant. Enfin les lieutenants-colonels, M. d'Arembourg et M. de Beloy, arrivèrent à sortir du théâtre, prirent le commandement de la garde qui se trouvait à l'extérieur et firent évacuer le parterre.

L'émotion en ville fut considérable. Des spectateurs sortaient du théâtre ensanglantés ; M. de Gessé, dans son ardeur, avait déchiré son bel uniforme sur les piques qui séparaient le parterre de l'orchestre et il fut obligé d'emprunter le manteau d'un cavalier pour retrouver une tenue décente. Dans la nuit encore, de paisibles citoyens rencontrèrent à leur grande frayeur, des officiers qui, très excités, parcouraient les rues, l'épée à la main.

Cependant, M. d'Arembourg, justement indigné de la conduite de ses officiers qui non seulement par leur grossiéreté et leur brutalité risquaient de déclencher des troubles graves, mais encore s'étaient rendus coupables d'indiscipline en refusant de lui obéir, les fit mettre aux arrêts. Les principaux délinquants étaient Henri-Joseph baron de Gessé, capitaine au régiment de Picardie-Cavalerie, Xavier Demerville de Geofrillon, Pierre Henry, chevalier de Karempuy, Louis-Lazard-Auguste Damoiseau, baron de Provençay, tous les trois sous-lieutenants. Le lendemain, M. de Varenne, commandant de place, les conduisit dans les prisons de la sénéchaussée et ils furent décrétés, le lendemain, de prise de corps par les autorités civiles, ainsi que trois autres officiers et le chirurgien-major, dont les paroles avaient scandalisé les témoins. Mais ceux-ci avaient préféré prendre la fuite. Les officiers municipaux se faisant les interprètes de l'émotion générale firent savoir à M. de Montbarey, secrétaire général à la Guerre, ce qui s'était passé.

Cependant une enquête était ouverte par les soins de Benoît Chamerlat, lieutenant général de la sénéchaussée. Il fit interroger quarante-cinq témoins (85). Les faits étaient flagrants. Il n'y avait guère que Michel, Annet Dubuisson d'Ambret et Gilbert Lenormand de la Biesse pour manifester quelques réserves : ils avaient bien entendu les sifflets, mais ils ne savaient pas si ceux qui avaient sifflé étaient des officiers ou de simples civils ; peut-être aussi les gens du parterre s'étaient-ils montrés insolents. Mais de ces deux témoins, l'un était ancien capitaine de dragons et l'autre ancien mousquetaire noir. Les autres témoins, artisans, marchands, avocats, secrétaires de l'Intendance, racontaient les faits de la même manière et tout de même, il y avait la victime principale, le pauvre cuisinier Perrin, qui restait cloué sur son lit de douleur. Le médecin, appelé à son chevet, faisait de son état un rapport circonstancié et sans équivoque et réservait son diagnostic.

Le scandale était grand. Il le fut plus encore quand le marquis de Louvois, colonel du Royal-Roussillon, revint à Clermont s'informer de

---

(85) Arch. mun. de Clermont. Commissaires de police. Information faite par Benoît Chamerlat écuyer, conseiller du roi, lieutenant général de la sénéchaussée et siège présidial de Clermont.

l'affaire. Il traita de haut les officiers de police, leur interdit l'accès auprès des prisonniers sous prétexte qu'il s'agissait de militaires dont les affaires n'intéressaient pas les autorités civiles. Puis finalement, le Parlement ordonna d'élargir les coupables qui retrouvèrent leur liberté le 12 août (86). Perrin se porta partie civile et l'enquête continua, mais les Clermontois n'avaient plus d'illusion. Quelques jours après, M. de Louvois leur donna le spectacle d'une revue du Royal-Roussillon. Sur la place de Jaude, les cavaliers, dans leur habit bleu et gilet chamois, défilèrent. Les habitants de Clermont devaient-ils considérer cette parade comme une réparation ou comme une menace ?

Il ne resta plus au lieutenant général de police, Benoît Chamerlat, qu'à rédiger une nouvelle ordonnance publiée le 6 septembre 1780, où il faisait expresses défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, de commettre dans les spectacles et assemblées aucune violence, d'y exciter aucun tumulte et, en général, de troubler le spectacle d'une manière quelconque sous peine de prison (87). Cela pouvait-il suffire à donner à ces jeunes nobles écervelés une plus saine conception de leur devoir ? Notons que parmi les témoins de leurs incartades figurent Gauthier de Biauzat, qui fut membre de la Constituante, et l'avocat Couthon, qui fut membre de la Convention.

Ces incidents étaient d'autant plus regrettables qu'ils compromettaient le but que les autorités assignaient au théâtre. En 1759, M. de Ballainvilliers avait insisté justement sur le profit moral qu'on pouvait tirer des spectacles : « *Un concert public,* disait-il, *peut procurer à cette ville plusieurs avantages, soit en contribuant à former la bonne éducation de la jeunesse, à lui donner du goût et à la distraire par un amusement aussi décent qu'agréable de tout ce qui pourrait l'occuper d'une manière moins utile et souvent plus dangereuse, soit en procurant à tous les citoyens la facilité de se réunir dans une assemblée publique et de former entre eux un point de ralliement si désirable et nécessaire pour le maintien de la bonne société et de la correspondance réciproque qui doit unir ensemble tous les habitants d'une même ville* » (88). On ne pouvait mieux concevoir la valeur éducative du théâtre et le rôle social qu'il était appelé à jouer.

Nous venons de voir que le noble but proposé par M. de Ballainvilliers était loin d'être atteint. Au contraire, on peut se demander si la réunion de citoyens appartenant aux différentes classes sociales, distincts déjà par la fortune, par les préjugés, ne rendait pas ces distinctions plus sensibles encore au théâtre où les uns et les autres étaient nettement séparés. La différence qui existait entre le parterre et les premières places exaspérait l'hostilité.

L'OPINION PUBLIQUE ET LE THEATRE

Cependant l'intérêt porté aux représentations théâtrales par la population clermontoise paraît indéniable. Pour en mieux juger, il faudrait

(86) *Le Journal de Tiolier* (Bibl. mun. Clermont, ms 701 f° 40) se fait l'écho de l'émotion soulevée en ville par l'affaire du Royal-Roussillon : « *Cette aventure a mis beaucoup de trouble dans la ville* ». Plus loin, après la libération des officiers, il note : « *Les 4 officiers ont été élargis par le Parlement sans avoir vu les charges et informations* ».

(87) Arch. dép. Puy-de-Dôme C 7062 : 6 septembre 1780, ordonnance de Benoît Chamerlat lieutenant général rappelant une ordonnance du 21 février 1775 et faisant allusion à des incidents récents. L'affiche est tirée à 200 exemplaires.

(88) Cf. Délibération du conseil de ville tenu pour la construction de la salle de spectacle, citée note 34.

disposer de journaux ou de correspondances privées. Celles-ci, si elles existent, sont pratiquement inaccessibles. Quant aux journaux, nous ne possédons que la *Feuille hebdomadaire de la Basse-Auvergne,* dont l'activité se limite à la période comprise entre 1779 et 1790 (89). Nous y trouvons cependant quelques remarques qui nous renseignent un peu sur les sentiments du public clermontois. Dans le numéro du 26 avril 1781, le rédacteur pose ainsi la question : La comédie est-elle nuisible ou avantageuse à Clermont ? Il paraît qu'on en discuta dans une société « *composée de bonnes gens dont la vieille façon de penser pouvait paraître ridicule aux Merveilleux du jour* ». Ces bonnes gens reprochaient d'abord aux comédiens et aux comédiennes de mener une vie licencieuse dont l'exemple corrompait les mœurs de la jeunesse. Les jeunes filles acquéraient au théâtre, de grandes dispositions à la coquetterie alors qu'on aurait pu leur procurer de plus innocentes distractions : « *un jeu modéré au piquet, au reversi garantiroit de l'ennui les mamans et la danse (sous leurs yeux) amuseroit leurs filles sans danger* ». La comédie, d'autre part, entraînait ce luxe affreux qui ruine les bourgeois et corrompt les enfants des artisans. Enfin « *politiquement* », (nous dirions économiquement) « *la comédie ne servait à rien* », puisque les comédiens étaient nourris, logés, vêtus à crédit, partaient sans payer leurs dettes. Si à leur départ ils laissaient des regrets, c'était uniquement à ceux dont ils étaient les débiteurs.

Mais ces esprits chagrins ne représentaient pas forcément la majorité et le succès des représentations prouvaient que, nombreux, étaient ceux qui ne partageaient pas ces idées pessimistes. La *Feuille hebdomadaire* a eu le mérite à cette époque de contribuer par ses comptes rendus, par ses critiques même, à diriger le goût des Clermontois. Ceux-ci, nous dit-elle, savaient apprécier les talents. Il est certain d'ailleurs que depuis la construction de la salle de spectacles, les représentations avaient acquis une qualité particulière. Les directeurs de la Comédie s'efforçaient de recruter des acteurs connus. L'apparition d'Aufresne, qui tentait à ce moment de rénover l'art dramatique en donnant à la diction plus de naturel, souleva, à Clermont, d'ardentes polémiques (90). Aufresne, en effet, ne rencontra ici qu'un succès médiocre. Mais il était mal entouré et au milieu de ses compagnons, « *il faisait l'effet d'un géant au milieu des pigmés* ». La troupe dont il était la vedette manquait d'homogénéité et il ne pouvait donner toute sa mesure. « *La mémoire impertubable de ce grand acteur, la vérité de son débit, son abandon dans certains moments où le personnage paroissoit seul et l'art absolument caché contrastoient d'une manière si trenchante que la tragédie devenait ridicule alors qu'il passoit dans la coulisse* ». Pendant tout le temps où elle chanta l'opéra à Clermont, mademoiselle Girardin souleva un véritable enthousiasme. On louait sa voix « *sonore, argentée, pleine de force et de charme* ». Elle se surpassa dans le rôle de Colin du Devin de Village. A l'occasion, on discutait les critiques de l'académicien La Harpe qui, dans le Mercure de France, donnait sur ces artistes des appréciations que les amateurs clermontois n'acceptaient pas sans

---

(89) *Feuille hebdomadaire pour la Basse-Auvergne,* imprimée chez Antoine Delgros, imprimeur du roi. Bibl. mun. Clermont A 65007, 2 vol.

(90) Il s'agit de Jean Rival, dit Aufresne né à Genève en 1728 et mort en 1806 à Saint-Petersbourg.

réserves. Le comédien d'Orfeuille, qui devait plus tard s'illustrer par le rôle sinistre qu'il joua dans la Terreur lyonnaise, possédait, disait-on, des moyens « *immenses* » qui lui permettaient de rivaliser avec le célèbre Le Kain, « *l'acteur favori de Voltaire* » (91).

Ces quelques indications glanées dans la *Feuille hebdomadaire,* si insuffisantes qu'elles soient, nous permettent de penser qu'à la fin du XVIIIe siècle, le théâtre était devenu à Clermont une des distractions préférées de la population. On se réjouissait d'apprendre qu'une troupe particulièrement appréciée allait revenir ; on comparait les mérites des différents acteurs. Surtout on cessait de considérer les comédiens comme de simples amuseurs, des sortes de vagabonds errant de ville en ville en quête de profits incertains, tels que Fléchier avait dépeint ceux qui étaient venus en 1665 estropier *Le Cid* dans l'espoir illusoire de distraire les Messieurs des Grands Jours. Le comédien devenait un élément essentiel, indispensable au développement de la littérature et des arts et dont le rôle social n'était pas négligeable. « *A quoi sert un comédien, vous dit froidement un riche provincial ? — A beaucoup, Monsieur, à beaucoup ; les comédiens sont des hochets qui souvent empêchent les grands enfants de brûler les maisons ; les comédiens sont les portraits vivants des grands hommes qui ne sont plus. O vous qui prétendez à la liberté, qui voulez secouer le joug féodal, allez entendre la tragédie, apprenez que le grand art de la déclamation vous donnera la noble assurance de parler en public ; vous ne serez point troublé en voyant tous les regards fixés sur vous ; vous saurez varier les sons de votre voix ; enfin vous saurez persuader, convaincre et terrasser les ennemis de votre liberté* ». (92). Sans y prendre garde, notre rédacteur s'inspirait à la fois des idées avancées par M. de Balainvilliers et de celles des Jésuites quand ils favorisaient le théâtre dans leurs collèges.

LES ŒUVRES REPRESENTEES

Pour que le théâtre pût atteindre les buts que les théoriciens et les autorités lui assignaient, il ne suffisait pas seulement de construire des salles confortables et recruter de bons acteurs, il fallait établir un choix judicieux de divertissements proposés au public. Un curieux mémoire écrit en avril 1764 nous fixe les conditions qu'un théâtre de province doit remplir (93) : « *Les grandes villes ont besoin de spectacles. Pour qu'ils fassent l'effet que la police en attend, il faut qu'ils soient fréquentés et pour qu'ils soient fréquentés il faut qu'ils soient assortis et pour le genre d'amusement et pour le prix des places au goût et aux facultés des différents spectateurs* ». Il faut donc un ordre inférieur de divertissements pour « *amuser les gens du peuple et les empêcher de mal faire* ». On ne doit donc pas négliger les scènes d'acrobaties, les

---

(91) Antoine Godet, dit Dorfeuille 1750-1795 s'est surtout distingué par le rôle qu'il joua pendant la Révolution. Il aurait dirigé à Lyon les premières mitraillades sur la place des Brotteaux. M. Antoine Demougeot prépare une étude sur Antoine Dorfeuille 1750-1795 comédien et révolutionnaire.

(92) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne,* n° du 3 octobre 1789.

(93) Cf. M. Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle.* Bibl. soc. hist. du théâtre. Paris 1933. p. 47.

marionnettes et en même temps il faut fournir à ceux dont le goût est plus délicat des spectacles appropriés : comédies, tragédies, opéras.

Les spectacles offerts aux Clermontois semblent avoir correspondu à ces diverses préoccupations. Il vint à Clermont des montreurs de marionnettes comme Nicolas Cortrais ou le sieur Papu ; il vint des acrobates aussi, comme la troupe de sauteurs et sauteuses espagnols qui, à une date indéterminée, donna à Clermont un grand spectacle extraordinaire avec sauts périlleux en avant et en arrière, roulade, pasquinade, allemande. Le « fameux Valencien » faisait le double Flic-Flaque terminé par le grand saut périlleux et une jeune Allemande réussissait le grand saut de la Mosaïque. Le spectacle s'achevait par une pantomine : *Arlequin Pâtissier*, tirée de chez le sieur Nicolet (94). Mais ces spectacles étaient des spectacles populaires donnés à prix réduit.

Parfois aussi des danses venaient entrecouper le spectacle de comédie. En 1761, un acteur et une actrice dansent un ballet pantomime à l'entracte (95). En 1773, à la représentation du 28 janvier, pendant l'entracte, une actrice, Mlle Duchaumont, au profit de qui la représentation est donnée, danse l'Allemande avec le sieur Richard (96) ; en mai 1780 le sieur Roze exécute une danse anglaise sur le théâtre. « *Ce jeune homme,* dit le critique de la *Feuille hebdomadaire, est très bien fait ; il a beaucoup de souplesse et d'agilité. Mais il manque de « moelleux dans les bras » et il a trop d'affectation. En corrigeant ces légers défauts, il est tout à fait capable de réussir.* » (97).

Ce n'était là que des intermèdes. Nous n'avons pas trouvé de mentions de ballets véritables ni de la présence d'une troupe de danseurs et de danseuses.

Mais ce sont les représentations théâtrales véritables qui doivent avant tout nous arrêter. Bien entendu, il est impossible de dresser une liste des pièces qui furent représentées sur le théâtre de Clermont. Nous devons nous contenter d'indications irrégulières et très insuffisantes. Il faut les utiliser pourtant et tenter d'en tirer quelques renseignements.

Signalons d'abord les pièces inédites composées par des amateurs locaux ou par des acteurs qui, las de jouer ce qui avait été écrit par d'autres, se piquaient de devenir auteurs à leur tour. Ce sont en général des œuvres de circonstance, destinées à célébrer les vertus du monarque ou des membres de sa famille ou consacrées à tel ou tel exploit de nos armées. Celles que nous connaissons ne méritaient pas mieux que de tomber dans l'oubli. Leur intérêt, cependant, est de nous donner, dans une mesure qu'il ne faudrait pas exagérer, l'écho des sentiments populaires et d'en suivre l'évolution dans les années qui ont précédé la Révolution.

Au temps où seule existait l'Académie de musique, un magistrat de la cour des Aides, Bompard de Saint-Victor, en 1739, faisait représenter à Clermont : *Le Retour de la Paix, divertissement pastoral.* Le texte

---

(94) Arch. dép. Puy-de-Dôme F 0127 ; Affichage théâtrale.
(95) Arch. mun. de Clermont C III f 3 g : Affiche théâtrale, 12 décembre 1761.
(96) Arch. dép. Puy-de-Dôme, F 250 : Affiche théâtrale.
(97) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne,* n° du 18 mai 1780.

en a été publié. Citons au hasard un passage qui nous donnera une idée du talent de l'auteur :

La Muse aux concertans.

Je vais chanter la Paix : Venez, chers nourrissons
Venez et pour servir ma fiction champêtre
Préparez, ranimez vos sons.
Le calme dont nous jouissons
Est l'ouvrage de votre maître.
Qu'il soit l'objet de nos chansons... (98).

En 1745, Bompard de Saint-Victor, à qui la Cour des Aides laissait des loisirs, donnait : *Les Fêtes de l'Hymen,* divertissement en un seul acte avec un prologue, sur le mariage du Dauphin de France avec l'Infante d'Espagne, musique de Torlez, maître de musique du concert de Clermont (99). Nous nous contenterons de donner la liste des personnages ; elle devrait suffire à nous renseigner sur le ton général de cette œuvre dont l'auteur paraît avoir été assez satisfait pour la juger digne de l'impression : Personnages du prologue : la Muse du concert de Clermont, un concertant, troupe de concertants. Personnages du divertissement : l'Hymen, l'Amour, le Génie des Bourbons, la France, deux époux heureux, deux épouses heureuses, une statue animée, chœur d'époux heureux. La scène est à Clermont en Auvergne.

En 1781, un citoyen de Clermont fit représenter l'*Inconnue,* comédie en vers et en trois actes, de sa composition. Le texte ne nous en est pas parvenu (100).

En 1785, un élève du collège, Reymond, renouant la tradition héritée du théâtre scolaire, faisait représenter : *La Bienfaisance de Madame Adélaïde de France.* « Cette comédie faite en vingt-quatre heures et jouée sur le théâtre de Clermont eut le plus grand succès. L'auteur qui n'avoit que dix-sept ans fut couronné sur la scène à la demande des spectateurs enthousiasmés. » (101).

Il arrivait aussi que les comédiens fussent pris du désir d'écrire et de devenir auteurs. Poètes, à l'occasion, ils composaient des à-propos en vers qui étaient récités au début de la représentation; mais ce qui était plus grave, ils n'hésitaient pas à faire jouer par leurs camarades, les œuvres dramatiques de leur composition et d'en donner la primeur aux habitants de Clermont.

En 1779, l'amiral d'Estaing s'était emparé de l'île de la Grenade sur les Anglais. Ce fait d'armes intéressait d'autant plus les Clermontois que d'Estaing était auvergnat; un acteur du nom de Carlo ou de Carlino se mêla d'écrire en son honneur une comédie intitulée : *Le Siège de la Grenade,* qu'il fit représenter à Clermont au mois de novembre 1779. Certes, les Clermontois furent flattés de voir un de

---

(98) Bibl. mun. de Clermont, A 35 637 : *Le Retour de la Paix,* divertissement pastoral composé par Bompard de Saint Victor et mis en musique par Torlez maître de musique du concert de Clermont, 1739, in-12° 21 pages.

(99) Bibl. mun. de Clermont, A 10 664 : ...imprimé par Pierre Boutandon, imprimeur du Roi, 1745.

(100) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne,* n° du 10 août 1780.

(101) Bibl. mun. de Clermont A 31 172 (1) : *La Bienfaisance de Mme Adélaïde de France,* comédie par M. Reymond, Etudiant au Collège royal de Clermont-Ferrand 1785. En 1806, Reymond devenu premier adjoint au maire d'Issoire fit représenter *La Bataille d'Austerlitz* poème dramatique en trois actes et en vers.

leurs compatriotes se rendre maître d'une île anglaise, mais la comédie était exécrable et l'entracte parut à tous le meilleur moment de la pièce qui se terminait par un ballet dansé par toute la troupe. « *Ce Carlino là,* disait la critique de la Feuille hebdomadaire, *a tellement déshonoré tous nos héros et ennuyé son public que quand son nom ne l'indiquerait pas, on devinerait qu'il n'est ni Anglais ni Français.* » (102).

L'acteur d'Orfeuille eut peut-être plus de succès avec sa comédie : *Mathurin d'Achères ou la Naissance du Dauphin* qu'il fit jouer à Clermont le 15 juin 1782. Antoine Gobet, dit d'Orfeuille, comme auteur dramatique, n'en était pas à ses débuts. En 1777, il avait déjà fait représenter à Gand, deux actes en prose : *L'illustre voyageur ou le retour du comte de Falkenstein dans ces états,* flatterie à l'adresse de l'Empereur Joseph II (103). Il cultivait aussi la poésie et en mai 1782, la *Feuille Hebdomadaire* publiait de lui un poème ampoulé et prétentieux à la gloire de l'académicien La Harpe dont il sollicitait sans doute les faveurs (104). Le personnage pratiquait en maître, l'art de la flagornerie. Le sujet de *Mathurin d'Achères* rappelait un incident dont Marie-Antoinette avait été l'héroïne dans les dernières années du règne de Louis XV : « *Il y a quelques années que le feu roi, chassant près du village d'Achères, un cerf blessa un paysan. Madame la Dauphine, aujourd'hui reine de France, prodigua les soins de l'humanité à ce malheureux; elle entra dans la chaumière et répandit ses bienfaits sur toute la famille* ». De ce fait divers, d'Orfeuille tira une comédie paysanne. Les flatteries prétentieuses à l'adresse de la famille royale ne parvenaient pas à racheter l'indigence de l'intrigue et la pauvreté du dialogue. Le critique de *la Feuille Hebdomadaire* qui nous en a donné l'analyse, fit l'éloge de la pièce, non sans quelque réserve : « *Cette pièce a été applaudie et le méritait; elle annonce des talents dans l'auteur et beaucoup d'amour pour nos augustes maîtres. Ce sentiment met M. d'Orfeuille à l'abri de la critique que l'on pourroit faire de son œuvre » (105).*

Mais les temps changeaint et dès 1789 les événements parisiens eurent leur répercussion sur le théâtre de Clermont. Le 12 octobre 1789, les comédiens donnèrent une représentation au profit des citoyens malheureux à l'approche d'un hiver qui s'annonçait rigoureux. Ils jouèrent *Polyeucte* et une pièce de circonstance : *L'Assemblée turque,* œuvre inédite de l'acteur Duplan qui la dédiait aux officiers municipaux de Clermont (106). Elle reçut, paraît-il, l'accueil le plus flatteur. C'est

---

(102) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne,* nº du 25 novembre 1779.

(103) On sait que l'empereur Joseph II voyageait incongnito sous le nom de comte de Falkenstein.

(104) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne,* nº du 11 mai 1782.

(105) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne,* nº du 15 juin 1782.

(106) Bibl. mun. de Clermont A 34 759 : *L'Assemblée turque,* comédie en un acte et en prose par M. Duplan représentée pour la première fois sur le théâtre de Clermont-Ferrand, le 12 octobre 1789. A Clermont chez P. Beaufils imprimeur de la Comédie, rue Saint-Genès 1789. Le titre est suivi de la dédicace suivante : *A Messieurs les officiers municipaux et membres du Comité permanent de la ville de Clermont, Messieurs, Pardonnez-moi, si j'ose offrir, sous vos auspices, un ouvrage auquel le Public a daigné faire l'accueil le plus flatteur : son mérite est surement bien faible ; mais votre bienveillance est extrême et mon tableau du moins approche de la vérité. D'ailleurs quelque fut le génie qui eut entrepris de peindre vos vertus, tous ses efforts n'auroient pu y réussir, et il auroit eu le chagrin de ne pouvoir rendre son ouvrage digne de vous et de vos concitoyens. J'ai l'honneur d'être avec un profond respect, Messieurs, Votre très humble et très obéissant serviteur.* - Dans la *Feuille hebdomadaire,* nº 9 du 10 octobre 1789, *l'Assemblée turque* est devenue « *l'Assemblée persane* ».

une œuvre de propagande en faveur de la Contribution patriotique décrétée en septembre par l'Assemblée Nationale : Le Pacha a réuni une assemblée de citoyens pour soulager la misère publique. Chacun vient apporter sa contribution à cette œuvre philanthropique et patriotique. Fatime « petite maîtresse » donne ses diamants. L'iman de la Grande Mosquée, le janissaire, le cadi payent avec enthousiasme. Seul Admet le « riche avare » ne veut rien entendre, en dépit du bon exemple que lui donne son esclave. Ainsi chaque représentant d'une classe sociale venait affirmer sa foi dans l'ordre nouveau et le public dut s'attendrir en entendant les déclarations de l'iman : « *Ah ! connois mieux le Peuple; il s'éclaire. Ce n'était autrefois que des fanatiques' qu'un seul mot d'un iman sacrilège pouvoit porter au crime; mais nos sages philosophes ont fait briller chez lui le flambeau de la Raison.* » Finalement, le riche avare, touché par de si nobles sentiments, sacrifie sa fortune à l'intérêt général. Le Pacha épouse Fatima la « petite maîtresse ». La pièce s'achève par un vaudeville en vers où chacun récite ou chante son couplet.

Heureusement ces platitudes dues à des amateurs bien intentionnés mais sans talent, n'étaient pas tout ce que les comédiens pouvaient offrir au public clermontois. Les œuvres qu'ils leur présentaient étaient, en général, d'une autre qualité.

Suivant les obligations imposées aux directeurs de spectacle, les troupes engagées devaient être capables de représenter tragédies, comédies et opéras comiques. Les acteurs devaient donc être à la fois chanteurs et comédiens mais il est certain qu'il y avait des troupes spécialisées. En 1780 c'est une troupe d'opéra qui joue à Clermont. Les troupes devaient retenir pendant de longs mois un public qui, forcément, ne devait guère se renouveler. Il était donc indispensable de varier les programmes. Il y avait, certes, des pièces à succès qui pouvaient tenir l'affiche pendant plusieurs représentations. *L'Ami de la Maison* qui, en 1780, donna lieu aux scènes scandaleuses que nous avons rappelées, est joué plusieurs jours de suite. Dès 1773 il avait été repris « à la demande des dames » (107). Mais il est bien évident que finalement c'était les comédiens qui imposaient au public les œuvres qu'ils connaissaient et qui figuraient à leur répertoire.

Parmi les œuvres représentées, il est assez surprenant de constater le peu de place que tiennent celles des grands classiques du XVII[e] siècle. Nous avons relevé une représentation de *l'Avare* en 1761 (108). Les *Plaideurs* sont joués en 1783 (109), *Polyeucte* en 1789 (110); même en ajoutant *Le Comte d'Essex* attribué par erreur à Corneille (111), c'est peu (111). Il est vrai, ne l'oublions pas, que notre documentation est fragmentaire et que nos renseignements sont trop insuffisants pour nous permettre de tirer des conclusions certaines.

Il semble cependant que les troupes aient joué de préférence des œuvres plus récentes, les comédies de Regnard, de Dancourt, de Mari-

---

(107) Arch. dép. Puy-de-Dôme F 250 : Affichage théâtrale pour le 25 mars 1773.

(108) Arch. mun. de Clermont C III f 3 g : Affiche théâtrale pour le 16 décembre 1761.

(109) Cité par Amb. Tardieu, op. cit. T. 1[er] p. 463, représentation du 14 février 1783 par les comédiens français et italiens. L'affiche n'a pas été retrouvée.

(110) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne*, n° du 10 octobre 1789.

(111) Arch. dép. Puy-de-Dôme, F 250 : Affiche théâtrale représentation du 28 janvier 1773, par les comédiens du Roi.

vaux. On voit figurer aux programmes des comédies étrangères comme *La Vie est un songe* de Calderon (112) et *le Bourru bienfaisant* de Goldoni (113). En tous cas, ce qui domine ce sont les comédies, les opéras comiques ou bouffons. Il ne paraît pas qu'on ait représenté à Clermont des opéras. Sans doute, la scène n'offrait-elle à cet égard que peu de possibilités. Le public se plait à la musique de Grétry, de Philidor, de Monsigny. A Clermont, Mademoiselle Girardin qui quelques années plus tard, à Lyon, chante des opéras, charme le public par son talent à chanter des ariettes. Elle transporte d'enthousiasme les spectateurs en jouant en travesti le rôle de Colin dans *le Devin de Village* (114).

Mais déjà à la fin du siècle, les idées et les goûts du public évoluent. Beaucoup déploraient l'attrait que la musique légère et les comédies exerçaient sur leurs contemporains. Il fallait revenir à la tragédie, au genre sérieux et laisser aux « Merveilleux de Paris » les charmes du marivaudage. Ici encore, il nous faut faire appel au critique dramatique de la *Feuille Hebdomadaire* : « *La fureur de la musique nous a saisi tout à coup : les opéra comiques se sont multipliés, parce qu'il étoit plus facile de nouer une faible intrigue bourgeoise que de peindre le caractère d'un tyran ou l'amour qui embrase le sein d'une vierge ; des musiciens qui se gobergent de paroles, qui mettroient en musique l'exploit d'un sergent avec autant de goût que les jolies chansons de Collet nous étonneront en ravissant nos oreilles. Les airs de ces grands hommes faciles à retenir, firent fredonner tous les gosiers et le premier garçon perruquier, chapelier, qui se trouva un peu de voix, se fit chanteur et vint sur les planches nous brailler des chefs d'œuvre; une nuée d'acteurs se répandit dans le royaume, l'on courut à l'opéra comique :* Agamemnon, Oreste *furent remplacés par le* Beau Léandre *ou* M. le Bailli.

L'art de déclamer n'étant plus à la mode, fut négligé : sur dix mille comédiens, neuf mille cinq cents estropient Gluck, Piccini, Grétry Philidor; quatre cents croassent les vers harmonieux de Corneille, Racine et Voltaire; les cent qui restent, peu encouragés, soutiennent faiblement la mode tragique, ils sont les restes précieux de ces hommes fameux qui enthousiasmoient la génération dernière. » (115).

Les esprits, las d'être considérés comme frivoles, se piquaient de devenir sérieux. En 1780 et en 1781, la saison théâtrale n'avait comporté que des opéras comiques et des comédies de Marivaux. En 1782, la troupe en exercice à Clermont donne des tragédies de Voltaire : *Mérope* et *Adélaïde du Guesclin* qui « *a causé*, dit-on, *la plus vive sensation* », (116), en même temps une pièce de Nivelle de la Chaussée : *Le Préjugé*

---

(112) Arch. dép. du Puy-de-Dôme C 7062 : 15 décembre 1754, Lettre de M. de Maillé au chef de troupe de Romainville.

(113) Arch. dép. Puy-de-Dôme F 250 : Affiche théâtrale représentation du 25 mars 1773.

(114) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne* nº 6 juillet 1780 : « *Le Public ne se lasse pas d'entendre la Dlle Girardin et cette chanteuse qui fait Colin dans* le Devin de Village *a été applaudie avec transport.*
L'ariette que l'on a jointe à la pastorale de Jena-Jacques : Vole à nos voix - Dans ces bois, etc. *est chantée d'une manière inimitable ; nos vieillards se sont rappelés Mlle le Maure ; il est certain que Gellot ne mettoit pa plus de gout dans son chant : moi même je me suis surpris dans un moment d'enthousiasme, en écoutant la Dlle Girardin.* »

(115) *Feuille hebd. de Basse-Auvergne*, nº du 3 octobre 1789.

(116) Ibid. nº du 4 mai 1782.

à la Mode et *l'Indigent* de Mercier (117). Mais dès les années précédentes les Clermontois avaient été initiés aux beautés du théâtre larmoyant. Ils avaient pu entendre le *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, *l'Enfant prodigue* de Voltaire *et le Père de Famille* de Diderot (118). L'esprit philosophique s'emparaît de la scène clermontoise et le théâtre apparaissait non pas seulement comme un lieu de distraction et de plaisir, propre à détourner les filles de leurs devoirs en leur suggérant des idées de luxe, mais comme une école de civisme et de vertu.



(117) Ibid. nº du 16 novembre 1782.

(118) Ibid. nº du 4 mai 1782 : ...*Le jeudi 18 du même mois (avril), l'on a singulièrement applaudi au* PREJUGE A LA MODE *comédie de la Chaussée, auquel on attribue communément le genre larmoyant.*

Un des spectateurs me disoit en s'essuyant les yeux, que les plaisants avoient bien raison de nommer cet Auteur le Révérend Père la Chaussée. *Je lui répondis, Monsieur ces plaisants doivent donc reconnaître* Terence, *pour le fondateur de l'ordre de Sa révérence ; en effet toutes les comédies qu'il a composées, ou Lelius, ou Scipion ont l'empreinte de ce genre qu'il l'on croit neuf.*

Sotons de bonne foi, Le PERE DE FAMILLE *dont peut être la postérité est trop nombreuse,* l'ENFANT PRODIGUE, *le* PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR, *nous ont vivement intéressé ; si je vis couler une larme des yeux du censeur et que si le* Zoile *rit, et que de longs éclats annoncent la gaité du spectateur, toutes les réflexions d'un journaliste quel qu'il soit, fût il de l'Académie, ne m'empêcheront pas d'avoir du plaisir...* »

CONCLUSION

Les pièces représentées, quelles qu'elles fussent, viennent de Paris; certaines avec quelque retard, mais souvent aussi assez rapidement. Les acteurs de province renouvellent leur répertoire en empruntant aux répertoires des théâtres de la capitale. Le théâtre à Clermont, et on pourrait en dire autant des autres théâtres de province, n'a pas un caractère local ni provincial. Bien au contraire, les acteurs qui viennent jouer ici sont venus de toutes les parties de la France et leurs liens avec l'Auvergne sont purement occasionnels. Leur public est lui-même composé d'éléments divers, pour une grande part étrangers à la province et ce qui l'intéresse, ce qu'il veut connaître ce sont les pièces à succès que l'on joue à Paris. Bien plus les amateurs avertis désirent trouver dans les acteurs qui se produisent devant eux le reflet des acteurs en renom des scènes parisiennes. Ils jugent des mérites d'Aufresne, comparent d'Orfeuille à Lekain et trouvent dans le jeu de Mademoiselle Girardin des réminiscences de celui de Mademoiselle Colombe ou de Mademoiselle Le Maure. Si bien que le théâtre apparaît comme un des éléments de centralisation en faveur de la capitale. C'est le goût de Paris, les idées de Paris que l'on veut connaître et que l'on adopte. C'est là sans doute ce qui donne au théâtre de province au XVIIIe siècle, son importance véritable. Les garçons perruquiers de Clermont pouvaient, comme le disait la *Feuille Hebdomadaire*, siffloter ou chantonner les menues ariettes de Grétry ou de Philidor, comme le faisaient sans doute les garçons perruquiers de Paris. L'important c'est que les idées nouvelles trouvaient sur la scène un moyen de diffusion essentiel. Le théâtre était accessible à l'ensemble de la population, aux petites gens comme à ceux qui, à tort ou à raison, se considéraient comme l'élite, aux gens instruits, mais aussi à ceux qui ne savaient pas lire et aller au théâtre était pour ceux-là le meilleur moyen d'être touchés par les idées nouvelles.

Les intendants des généralités avaient vu dans le théâtre non pas une distraction frivole offerte à la population, mais aussi un moyen, une source d'éducation. La construction des salles de spectacles au XVIIIe siècle est un mouvement général encouragé systématiquement par les intendants et nous avons vu que Clermont n'y était pas restée étrangère. M. de Ballainvilliers en invitant la municipalité à contribuer à la construction de la salle de spectacles, avait reconnu laplace éminente que le théâtre était appelé à jouer dans la formation des esprits et dans l'éducation de la jeunesse. Ce n'était plus le temps où les autorités

officielles ne voyaient dans les spectacles que des occasions de désordre ou pis, de dévergondage, dont il fallait se méfier, où les comédiens errants étaient tout juste tolérés, où Jean Savaron les écrasait et l'art dramatique avec eux, sous une avalanche de vertueuse et hargneuse érudition. Depuis longtemps, à Clermont même, les administrateurs avaient reconnu l'importance du théâtre et son rôle dans la « police » de l'Etat. Eux mêmes appelaient les comédiens et leur attention se portait surtout à choisir ceux dont le mérite leur paraissait le plus évident.

Clermont, certes, ne vit pas venir à elle beaucoup d'acteurs célèbres. Sauf quelques exceptions, les habitants de la ville n'entendirent que des acteurs de valeur moyenne qui rachetaient par leur bonne volonté l'insuffisance de leurs talents. Mais parfois les troupes étaient assez homogènes pour ne pas trop dénaturer les œuvres auxquelles elles s'attaquaient.

L'important d'ailleurs, c'est que même si nos acteurs étaient médiocres et ce n'était pas forcément le cas, qu'ils aient été sifflés ou applaudis, ils n'en contribuaient pas moins à répandre dans les provinces lointaines la connaissance d'œuvres qui sans eux seraient restées ignorées de la plus grande partie de la population. L'impulsion qui venait de Paris en ce qui concernait la littérature, les arts, le mouvement général des idées, pouvait trouver d'autres moyens de s'exercer. Il y avait les voyages, les livres, les journaux; mais tous ne voyageaient pas, et tous ne savaient pas lire. Les troupes de comédiens de province, ces errants, au cours de leurs pérégrinations de ville en ville, faisaient la liaison et communiquaient à tous, même aux illettrés, les échos du mouvement intellectuel dont Paris était la source.



APPENDICE I

PIÈCES DE THÉATRE
représentées à Clermont au XVIII[e] Siècle

1739. — LE RETOUR DE LA PAIX, divertissement pastoral de Bompard de Saint-Victor, musique de Torlez, maître de musique du concert de Clermont.

1745. — LES FÊTES DE L'HYMEN, divertissement en un acte et un prologue sur le mariage du Dauphin avec l'Infante d'Espagne, composé par Bompard de Saint-Victor, musique de Torlez.

1754. — LA VIE EST UN SONGE, comédie de Calderon.
LES FOLIES AMOUREUSES, comédie de Regnard.
LES MENECHMES, comédie de Regnard.

1761, 16 décembre. — L'AVARE.
LE MARI RETROUVÉ, pièce en un acte et en prose de Dancourt.

1773, 28 janvier. — LE COMTE D'ESSEX, tragédie de Thomas Corneille.
LA CHASSE D'HENRI IV, comédie en prose et en 3 actes de Collé.

1773, 25 mars. — LE BOURRU BIENFAISANT, comédie en prose et en 3 actes de Goldoni.
L'AMI DE LA MAISON, opéra-comique en 3 actes et en vers libres de Marmontel, musique de Grétry.

1773, 8 mai. — LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR, de Sedaine.
LE PORT DE MER, comédie en prose et en un acte de Nicolas Bourdin (1714).

1779. — LE SIÈGE DE LA GRENADE, comp. par le comédien Carlo ou Carlino.

1779, 30 décembre. — L'ÉCOLE DES MŒURS ou LES SUITES DU LIBERTINAGE, pièce nouvelle en 4 actes de Fenouillot de Falbaire.
LE JARDINIER ET SON SEIGNEUR, opéra-bouffon, en prose, par Sedaine, musique de Philidor.

1780, 17 juin. — LA COLONIE, opéra-comique en 2 actes, paroles de Framery, musique de Sacchini.
LE THÉATRE PARLANT ou LE TABLEAU PARLANT, comédie en un acte en vers, paroles d'Anseaume, musique de Grétry.

1780, 18 juin. — LA FAUSSE MAGIE, op.-com. en 2 acte et en vers, paroles de Marmontel, musique de Grétry.
CÉCILE, ROSIÈRE DE SALENCI, comédie pastorale de Masson de Pezay, musique de Grétry.

1780, 20 juin. — L'AMANT JALOUX, op.-com. de Grétry.
LE SILVAIN, com. en un acte en vers de Marmontel, musique de Grétry.

1780, juin ? — L'AMOUREUX DE QUINZE ANS ou LA DOUBLE FÊTE, com. en 3 actes de Langon, mus. de Martini.
LA SERVANTE MAÎTRESSE, mus. de Pergolèse.

1780, 28 et 29 juin. — La servante maîtresse.
L'ami de la maison (représenté déjà le 20 avril).

1780, juillet. — Le devin de village, op. pastoral de J.-J. Rousseau.

1780, août. — L'inconnue, comédie en vers et en 3 actes d'un anonyme.

1782. — L'enfant prodigue, comédie de Voltaire.
Le père de famille, comédie de Diderot.

1782, 15 avril. — Le préjugé a la mode, comédie de Nivelle de la Chaussée.

1782, 21 avril. — Adélaïde du Guesclin, tragédie de Voltaire.

1782, 3 mai. — Mérope, tragédie de Voltaire.

1782, 5 juin. — Mathurin d'Achères ou La naissance du Dauphin, comédie par le comédien Dorfeuille.

1782, 8 novembre. — L'indigent, drame de Mercier.
Le bûcheron, op.-com. en un acte de Guichard et Castet, musique de Philidor.

1783, 14 février. — Les plaideurs.
La belle Arsène, op.-com. de Favart, musique de Monsigny.

1785. — La bienfaisance de Mme Adélaïde de France, par Reymond, étudiant au collège de Clermont.

1789, septembre. — Le souper de famille, op. en 2 actes, musique d'Henri Berton.
Les trois sultanes, comédie de Favart.

1789, 12 octobre. — L'assemblée turque, comédie par le comédien Duplan
Polyeucte.



APPENDICE II

COMÉDIENS, CHANTEURS, MUSICIENS,

qui ont séjourné à Clermont

AUFRENE ou AUFRESNE : à Clermont avant 1780 — Jean Rival dit Aufresne, né à Genève en 1728, mort à Saint-Petersbourg en 1804. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*. Comédiens, chanteurs, musiciens, etc., qui ont séjourné à Clermont : Fuchs, Lexique et Kung-Aubert. Le comédien Aufresne (1725-1804), 1937.

AUZON, Sophie — Clermont 1776, venant de Bordeaux. Cf. Fuchs, *Lexique*.

AVY François, comédien, Clermont, février 1764.

BEAUMESNIL, Cf. Fuchs *Lexique :* Clermont en 1747, 1748, 1757, 1758.

BEKE Mlle, Clermont en juin 1780.

BONNEFOUS Mme Clermont, en 1761.

BONNET DE BEAUVAL Jean-François — comédien né à Paris — passeport du 27 mars 1787 pour se rendre à Genève. Arch. Puy-de-Dôme. C 1714, folio 54, Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

BUFFAND Joseph, musicien, né à Champeix (P.-de-D.) passeport du 29 janv. 1781 pour aller à Nîmes. Arch. Puy-de-Dôme. C. 1714.

CAMPES dit CARDELIN, Philippe, 1643, directeur d'une troupe de « voltigeurs ».

CASTEL Laurent, « faiseur d'équilibre et autres tours » ; passeport du 17 janv. 1775 pour aller de Clermont à Moulins. Arch. Puy-de-Dôme. C. 1713.

CHAPUISEAU, chef de troupe à Clermont et à Riom en décembre 1757, cité par Fuchs, *Lexique*.

CHATILLON Mlle, joue à Clermont en 1761 ; représentation à son bénéfice le 16 décembre — fait partie des comédiens du Roi.

CORTRAIS ou COTRES Nicolas, 1723, joueur de marionnettes.

COUCHE Pierre, tambour de basque — passeport 20 nov. 1785 de Clermont à Issoire. Arch. Puy-de-Dôme. C. 1714.

DAAGE-MENONVAL (Jacques), comédien, né à Paris, domicilié à Clermont ; passeport pour se rendre à Genève du 28 mars 1787. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

DALLANCOURT ou d'ALLANCOURT, Clermont 1782. Cf. Fuchs, *Lexique*.

DAUVERGNE, musicien, Clermont 1737.

DAVID Mlle, chanteuse, Clermont, 1731.

DELISLE (Mme), épouse du sieur Delisle tous deux comédiens, Clermont 1764.

DESHAYES, Clermont 1761. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

DORFEUILLE (Antoine GOBET dit), comédien, Clermont 1782, Dijon 1784.

DUBOIS Mlle, chanteuse, Clermont 1731.

DUBREUIL et sa femme, Clermont 1776. Cf. Fuchs, *Lexique*.

DUCHAUMONT Mme, Clermont 1773. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

DUCLOS Mme, Clermont 1774. Cf. Fuchs, *Lexique*.

DUFOSSE, Clermont oct. 1789. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

DUMANOIR, comédien, Clermont, oct. 1789. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

DUMESNIL ou DUMENY (Charles) chef de troupe engagé à Clermont en 1770-1771.

DUPLAN, comédien, Clermont, sept. 1789, auteur de « l'Assemblée persane ». Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

FEREOL, comédien, Clermont, oct. 1789.

FEYDEAU Nicolas, chef de troupe, Clermont 1756 venant d'Auxerre.

FONTENAY (demoiselle) Fontenay cadette, Clermont 1783, voir Fuchs, *Lexique*. 19 mai 1785 se dit « Directrice des spectacles d'Auvergne » et demande la permission d'aller jouer à Mâcon. Cf. L. Lex. *Le Théâtre à Mâcon*. p. 13.

FORTIER, comédien signalé dans Fuchs, *Lexique* fait partie de la troupe Nicetty, joue à Montpellier en nov. 1776, venait de Clermont.

GAUMESNIL (Mlle), Clermont 1736. Cf. L. Vallat, Un siècle de théâtre... à Lyon, 1932 ; p. 209 : Gaumesnil la cadette chanteuse à Lyon en 1729-1730.

GIRARDIN (Mlle), chanteuse, Clermont, juin 1780, venant de Paris où elle aurait débuté ; 1786 à Lyon venant de Toulouse. L. Vallat, op. cit. p. 438-441.

GRANDVAL, comédien, Clermont fév. 1780 ; peut-être Pierre Granville chef de troupe qui joue à Nevers en sept. 1778, signalé par Fuchs, *Lexique*.

GRANDVAL DE PASTURIER (Louis, Eugène de), comédien né à Caen, domicilié à Caen passeport délivré à Clermont en avril 1784 pour aller à Lyon.

GUÉRIN, Directeur des comédiens du Prince d'Orange ; à Clermont 1647 ; probablement Gros-Guillaume, dit Guérin, dit l'Espérance signalé dans Lyonnet, *Dictionnaire*.

d'HARCOURT (... DECLAT dit), chanteur, à Clermont en 1733 venant de Dijon.

LA BRETONNIÈRE, directeur de troupe, Clermont 1609.

LAME, signalé dans Fuchs, *Lexique*, fait partie de la troupe de Fontenay, cadette en 1783.

LARUE, Clermont 1780. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire* et Fuchs, *Lexique*.

LECOMTE, chef de troupe, Clermont, sept. 1788. Sa troupe comprenait alors : Antoine TILLON, Vincent PARIS, Rémy L'ESPÉE, Christophe STEGLISSE, Pierre RENAUD, AUGE, DERVILLERS, BOURDAIS, LACOMBE, CONDE, BLANCHARD, DUPRÉ, PAULINE, BOURGUILLON, DAVID. Plusieurs des comédiens sont mariés et leurs femmes font partie de la troupe. D'autre part dans la troupe sont compris les machinistes, accessoiristes, habilleuses, etc. que rien ne permet de distinguer.

LORVILLE, comédien, Clermont, oct. 1789. Cf. Lyonnet, *Dictionnaire*.

MAUBRIN ou d'AMBRUN, comédien ; fait partie de la troupe de Romainville, 1755.

MONTJOIE (Bernard) ; passeport du 17 avril 1784, « comédien de la troupe de Clermont, né à Paris, y retournant. »

MONTMERVILLE, chanteur, Clermont 1780. Cf. Fuchs, *Lexique* : serait peut-être Pierre-Joseph Montmerville, signalé à Grenoble en 1777 et à Lille en 1788-1789.

PAPU, joueur de marionnettes. Milieu du XVIII[e] siècle.

PATTE (Joseph), passeport du 7 février 1782, comédien, né à Valenciennes où il est domicilié, a joué à Clermont pendant un an ; se rend au Vigan avec son petit-fils.

PEZAI (Mme), comédienne, Clermont, sept.-oct. 1789.

PROVIDINI, signalé par Fuchs, *Lexique*, régisseur à Clermont en février 1787.

REPAIRE, dit LE MAIRE (Jacques, Joseph), passeport mars 1787, comédien né au Quesnoy en Flandre, domicilié à Clermont, se rend à Genève avec sa femme.

RIBOUT, directeur de la comédie, 1782. Peut-être Pierre Jacques Ribout signalé par Fuchs, *Lexique*, comme chef de troupe à Lille en 1753, puis à Amiens en 1755.

RICHARD, comédien, Clermont 1773.

ROMAINVILLE, directeur de troupe, Clermont sept. 1755.

SARONDE Jean, escamoteur, passeport janv. 1789, né et domicilié à Saint-Alyre ès-Montagnes, se rend à Montluçon.

SAVARY Louis, « souffleur de comédie », passeport du 29 mars 1784 : né à Versailles, domicilié à Paris ; va de Clermont à Paris.

SERINY François, directeur de la comédie 1774-1775. Cf. Fuchs, *Lexique*.

VALMONT Charles, directeur de la comédie 1780 ; passeport délivré le 17 avril 1778 au sieur Charles Valmont, comédien accompagné de sa femme. Il est né à Paris, domicilié à Clermont et se rend à Montpellier. En fév. 1783 reçoit la permission comme « directeur d'une troupe de comédiens de province » de jouer à Mâcon. Cf. Lex, Les premières années du théâtre de Mâcon. Selon Fuchs, était à Nevers de juillet à novembre 1782.

VERNON, comédien, à Clermont en octobre 1789.

VIDOTY ou VIDOLY François et DUHAMEL sa femme, passeport du 14 mars 1788, directeur d'une troupe de comédiens, venant de Toulon, se rendant de Clermont à Villefranche. Cf. Fuchs, *Lexique :* était à Roanne avec sa femme en décembre 1786, à Nevers en 1787-1788.

VOLMERANGE, cité par Fuchs, *Lexique* a fait partie de la troupe Fontenay au printemps 1785 à Clermont.



APPENDICE III

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Archives départementales du Puy-de-Dôme
Fonds des Archives Communales de Clermont
Registre du Conseil, non coté

5 juillet 1609.

A esté exposé par lesd.sgrs eschevins, ce present conseil avoir esté mandé et convoqué sur ce. Que vendredi au soir il arriva des comédiens en ceste ville qui firent battre le tambour par lad. ville et commançèrent de jouer hier samedi ce jour au desceu desd.sgrs eschevins et sans leur consantement ce qui samble debvoir estre requis par préalable pour conserver l'aucthorité de lad.ville et l'ayant voulu remonstrer lesd.eschevins esd.comédiens, leur fut respondu par ung nommé La Bretonnière qu'ils avoient heu la permission de mons. le président et lieutenant général et qu'ils ne debvoient recourir à nous mesmes, si lesd.sgrs eschevins estoient serviteurs du Roy ils ne les empescheroient en leur exercisse. A ceste cause lesd.sgrs eschevins ont requis les comparants d'adviser si telles choses doibvent estre tollérées et ce qu'il est besoin de fere pour la conservacion des droicts et aucthorité de lad.ville. Sur quoy après avoir ouy lad.exposition a esté délibéré et conclud que lesd.sgrs eschevins sont priés d'aller présantement trouver monsgr. le président et lieutenant général Savaron luy remonstreront que telles permissions ne doibvent estre par luy données sans l'adveu et consantement des d.sgrs eschevins représentans le corps comun de lad.ville et pour avoir passé outre par lesd.comédiens et pour répparacion de la parolle par eulx profférée esd.sgrs eschevins s'ils estoient serviteurs du Roy, attandu que nul ne peust mettre en doubte cella, a esté conclud que lesd.comédiens vuideront la ville dans demain matin et pour l'advenir que lesd.sgr président en pareil cas sera prié de n'octroyer sa permission sans l'advis et consantement desd. sgrs eschevins.

Fait et délibéré dans la maison commune en lad. ville led. jour et an.

II

Archives Départementales du Puy-de-Dôme
F. 0127. Affiche théâtrale non datée

Par permission de M. le Lieutenant général de Police

La troupe des Sauteurs et Sauteuses espagnole donnera aujourd'hui mercredi 10 décembre un grand spectacle extraordinaire, qui commencera par les sauteurs qui feront plusieurs sauts Périlleux, en avant et en arrière, Roulade, Pasquinade Allemande, quantité de Forces d'Hercule et de Groupes

Anglais. Le fameux Valancien fera le double Flic-Flaque, terminé par le grand Saut périlleux. La jeune Allemande fera le grand saut de la Mosaïque à douze pieds d'hauteur. Ce spectacle sera terminé par Arlequin Pâtissier Pantomime anglais, tiré de chez le sieur Nicolet.

On commencera à cinq heures et demie précis.

C'est à la salle ordinaire des spectacles.

On prendra aux Premières Loges 24 s., à l'orchestre 18 s., aux seconds 12 s., au Parterre, 6 s.

III

Archives départementales C 7063 : Clermont 23 avril 1732
Lettre des Directeurs de l'Académie de musique à M. de Trudaine, intendant de la généralité

Monsieur,

Nous sommes trop pénétrés combien vous affectionnez l'établissement et le soutien de notre concert, pour différer un moment à avoir l'honneur de vous rendre compte de l'état où il se trouve aujourd'hui. Nous avions depuis longtemps besoin d'une basse taille. Nous avons écrit et fait écrire à plusieurs endroits. Nous en avons enfin trouvé une qui est un jeune homme qui étoit au concert de Dijon, qui a une belle voix, beaucoup de goust et de propreté et bon musicien. Nous n'avons pas hésité de le recevoir quoiqu'il aye voulu absolument 600 liv. d'appointemens et les frais de son voyage de Dijon ici.

Il nous est aussi venu dans le même temps une femme qui vient de la Rochelle avec son mari lequel joüe et accompagne du violoncelle, et la femme a une fort belle voix, beaucoup de propreté et de goust quoiqu'elle n'aye pas toute la délicatesse de Madlle Dubois. Ils nous ont paru l'un et l'autre bons musiciens. Nous les entendîmes avant hier au concert avec beaucoup de satisfaction. Nous tînmes hier une assemblée générale dans laquelle nous délibérâmes de les recevoir tous deux à 700 liv. d'appointemens, et 100 liv. pour leur voyage, et nous délibérâmes en même temps d'augmenter les souscriptions d'un quart à commencer de ce terme de Pasques. Nous aurions bien souhaité, Monsieur, pouvoir avoir votre agrément avant que de recevoir ces trois sujets, mais il n'étoit pas possible de les retenir ici sans leur assurer les conditions dont nous sommes convenus avec eux, persuadés que nous sommes que vous ne désapprouverés pas ce que nous avons fait pour le bien du concert. Nous en avons l'honneur d'être avec beaucoup de respect, Monsieur, vos très humbles et très obéissans serviteurs.

Les Directeurs de l'Académie de Musique
de Florat, l'abbé de Féligonde, Dufour, Barbé, de Bayssat

A Clermont ce 23 avril 1732.

Sur la même lettre minute de la réponse de Trudaine :

A Paris, ce 23 avril 1732 ;

J'approuve fort, Messieurs, le parti que vous avez pris d'augmenter les souscriptions d'un quart pour vous procurer des voix et des instruments qui peuvent faire plaisir au publique. Vous me trouverez toujours disposé à concourir avec vous pour tout ce qui pourra soutenir et augmenter un établissement que je crois également utile et agréable. Je suis...

IV

Archives municipales de Clermont C III b 13 d.

Lyon, 4 juin 1759 ;

Lettre d'Imbert, subdélégué de l'Intendance à Lyon, à Tournadre, avocat, en Parlement, subdélégué de l'Intendance à Clermont.

Mr Berinzago, Monsieur, a différé de me donner la réponse parce qu'il vouloit parler à l'ayde qu'il compte mener avec luy s'il va à Clermont. Il dit que pour peindre comme il convient et dans un goût convenable le plafond, tout le tour de la salle, les loges et pour faire une décoration, il faut à luy et à

son ayde environ un mois et demy dans les grands jours et que le peintre qu'il meneroit avec luy et qu'il dit être bon, n'iroit à moins de 6 livres par jour, outre les frais du voyage. Pour luy il n'est point homme à journée, mais il est persuadé que comme on seroit content de son travail il le seroit de la reconnoissance qu'on luy en témoigneroit. Tout ce que je puis vous dire, c'est que si M. l'Intendant vient faire un tour à Lyon, ainsi qu'on le fait espérer et s'il voyt une perspective que nous avons dans un jardin voisin de l'Intendance, il voudra seurement que ce soit ce peintre qui soit chargé de votre salle, il est en état d'y faire quelque chose qui sera beau dans tous les tems et au jugement de tous les connoisseurs. Dans ces occasions, il me parait qu'il convient de sacrifier quelque chose et au fond cela ne scauroit faire une bien grande dépense. Je feroy part de votre réponse à M. Berinzago et il m'a paru disposé à faire le voyage si on le juge à propos. Vous pourries alors l'entendre et vous arranger et convenir avec lui.

J'attends jeudy M. de la Michodière, il aura été bien aise de revoir Clermont et tous les embellissemens dont vous jouissés. Je voudrais bien les aler voir moy même et vous renouvelle les assurances du plus inviolable attachement avec lequel j'ay l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur

Imbert.

V

Archives départementales du Puy-de-Dôme C 7062

Paris, 19 janvier 1759.

Lettre de Le Carpentier, architecte, à M. de Chazerat, intendant d'Auvergne.

Monsieur

Dans le temps que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire j'étois retenu au lit par un acident qui m'est arrivé dans un bâtiment, heureusement qu'il n'a pas eu de suites fâcheuses. Aussy tost que j'ay pu agir, je me suis donné des mouvements pour vous satisfaire sur les plans et desseins que vous m'avez demandé du Théâtre de l'Opéra-Comique pour vous servir à celuy que vous faites construire. Je vous les envoye ci-joint avec la coupe en grand des loges. Je désire, Monsieur, que cela remplisse vos vües et vos intentions ; il est à observer que la position des sièges des deuxièmes loges est fort incommode pour la place de derrière où il est difficile de bien voir en restant assis, ainsy qu'on en peut juger par le profil en grand, il y a d'ailleurs d'autres déffauts dans cette salle qui viennent de la forme du plan qui est longue et étroite, ce qui n'est pas avantageux pour le spectacle ; les formes les plus étendues et circulaires sont plus convenables à tous égards. Je ne scays pas pourquoi en celà nous avons sorti des principes des anciens, qui composoient leurs salles de manière que le rayon visuel tendoit au centre et que du même centre la voix parcouroit la portion du cercle plus ou moins étendue. D'ailleurs le spectacle en étoit bien plus agréable. Mais pour en revenir à la salle que vous faites construite, je crois que pour mieux vous satisfaire, il faudroit avoir le plan de l'emplacement et un mémoire de vos intentions et du monde que doit contenir cette salle, sur ce on feroit un plan dont partie de l'exécution pouroit se faire à Paris et estre transporté par les batteaux de sel à hauteur de Clermont, si avant tout celà, vous vouliez faire la dépense de faire venir une personne sur le lieu, je vous envoyerois un sujet qui entend fort bien cette partie, il a beaucoup travaillé à la salle de l'Opéra-Comique et en connoit les déffauts.

Voilà, Monsieur, mes observations dont vous ferez l'usage que vous croires convenables, vous ne devez pas douter de tout mon zèle et de l'envie que j'ay de vous en donner les preuves, je vous prie de les metre à toutes celles que vous jugerez à propos, vous pouvez estre assuré que rien ne peut m'estre plus agréable que d'avoir les occasions de vous convaincre du respectueux attachement avec lequel, j'ay l'honneur d'estre, Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur.

Le Carpentier.

Je fais la réflexion, Monsieur, que vous ne deves pas estre loin de Lyon où il vient de se construire une salle, ne pourries vous pas vous faire instruire de son effet, il me semble que vous pourriez en tirer des éclaircissements et même des ouvriers qui ont travaillé à l'exécution des différentes natures d'ouvrages.

VI

Archives municipales de Clermont C III f 3 h. 2e liasse

A Messieurs les maire et échevins de la ville de Clermont-Ferrand

Demande humblement Charles Duméný qu'il vous plaise lui accorder le privilège exclusif de la salle de la comédie depuis le lendemain de quasimodo 1770 jusques à la veille des Rameaux de la suivante 1771, avec permission de n'y venir qu'à la Saint Martin 1770, excepté l'espace de dix à douze jours à la foire de Notre-Dame d'aoust sous les soumissions cy dessous :

De payer une somme de mil livres de dédomagement s'il ne venoit pas à la Saint Martin et s'il ne demeuroit pas tout l'hiver.

D'avoir une troupe de gens de mœurs et à talent, en état de jouer tragédie, comédie et opéra bouffon.

De remettre entre les mains du secrétaire de la ville six livres par jour de représentation pour indemnité de bougies et de feu au chauffoir qui est à plein pied des loges et aux trois poeles de parterre et des corridors et enfin de se conformer en tout aux usages établis.

Signé : Charles Duméný.

(Suit l'acquiescement des officiers)

Fait à Clermont le 23 février 1770

Archives municipales de Clermont C III f 3 h, liasse I.

Nous maire et échevins de la ville de Clermont soussignés, accordons au sieur Duménil le privilège exclusif de la salle des spectacles de cette ville depuis le lendemain de quasimodo de cette année 1771 jusqu'à la veille des Rameaux 1772 avec la permission de n'y venir qu'à la Toussaint 1771 et d'y venir s'il le juge à propos pour une quinzaine à la foire de Notre-Dame d'aoust aux conditions suivantes :

D'avoir une bonne troupe de gens à talents et de bonnes mœurs, en état de remplir tragédies, comédies et opéra bouffons.

Que tous les acteurs qui composeront la troupe seront choisis de l'agrément de M. le vicomte de Beaune commandant de cette province qui a bien voulu nous promettre de l'intéresser pour ce choix.

De remettre entre les mains du secrétaire de la ville six livres chaque jour de représentation pour fournir aux dépenses et entretien de ladite salle.

Qu'il n'y aura pas d'abonnement suspendu.

Ce qui a été accepté par moy, Duménil, soussigné qui promet et m'oblige de remplir lesdittes conditions à peine de mil livres de dédomagement si je ne venois pas au temps marqué cy ou si je ne restois pas pendant tout l'hyver. (en marge : si toutes fois il est possible).

Promes aussy moy Duménil de me conformer en tout aux usages établis et d'avoir à mes frais la maréchaussée et la garde de la salle les jours de spectacle.

Fait double à Clermont ce seize mars 1771

Signé : Duméný

de Paleines Bouchard Natier Chassaigne.

VII

Archives départementales du Puy-de-Dôme C 7062 : 16 décembre 1754, lettre non signée adressée à Romainville, directeur d'une troupe de comédiens.

A Clermont ce 16 décembre 1754

Les talens, Monsieur, sont faits pour être accueillis partout. Les lettres que M. l'Intendant a reçues de vous et votre réputation vous assurent que vous ne seres pas moins bien reçu dans cette ville que dans celles dans lesquelles vous avez déjà paru. Plusieurs personnes vous ont vu représenter à Dijon et le témoignage qu'ils ont rendu ne peut que vous être glorieux ;

vous aurez un nouvel avantage en trouvant icy une salle fort commode pour vos représentations et très bien disposée pour y établir un théâtre · vous y trouveres même quantité d'abonnemens ; enfin,Monsieur,rien ne peut vous asseurer un succès plus heureux que la triste situation où nous nous trouvons d'être réduit à voir de misérables sauteurs aux quels on ne laisse pas cependant que d'aller. Cette saison cy vous donnera de plus la facilité de donner des bals de tems en tems dont on est icy fort curieux ; vous ne pouvez douter de l'empressement avec lequel nous vous attendons et du plaisir avec lequel nous vous verrons en cette ville.

Au dos : A Monsieur

Monsieur Romainville directeur de la troupe de comédiens de présent à Macon

A Macon

VII

Archives départementales du Puy-de-Dôme C 7062 : 19 juillet 1755

lettre de Devault maire de Chalon-sur-Saône
adressée probablement à l'Intendant d'Auvergne.

Monsieur

Le sieur Romainville directeur d'une troupe de comédiens qui doit avoir ordre de vous, Monsieur de se rendre à Clermont et qui en effet montre une lettre que vous aves pris la peine de lui écrire, a induit par là deux particuliers de notre ville, non seulement à voiturer les hardes et effets des acteurs; mais encore à se charger des debtes qu'ils ont faites ici qui montent à environ treize et quatorze cent livres qui joints à trois cent promis pour les frais de voiage et voiture fera une somme de seize à dix sept cent livres qu'ils comptent toucher à leur arrivée à Clermont.

Je n'ai pû comprendre d'abord sur quoi ces bonnes gens s'estoient déterminés à répondre d'une somme si considérable sans avoir des seuretés convenables, qu'ils n'ont surement point dans ce nantissement de tout ce qui peut apartenir à la troupe ; mais ils m'ont dit que Romainville leur avoit fait entendre que vous leur procureries le paiement de tout ce qui leur seroit dû tant pour le cautionnement en question que pour leurs voitures, et que sans cette espérance ils ne se seroient point engagés comme ils ont fait. Je ne sçais, Monsieur, si Romainville ne les a pas abusés ou ne s'est point abusé lui meme en se flatant mal à propos que vous lui procureries le secours dont il a besoin dans la facheuse conjoncture où il se trouve, mais quoi qu'il en soit, je vous supplie, Monsieur, d'interposer votre authorité pour que les pauvres voituriers ne soient pas les dupes de ce directeur et les victimes de leur simplicité.

Je vous fais mil excuses très humbles de la liberté que je prens, en cette occasion, on ose beaucoup quand la charité comende et on ne doit pas craindre de vous déplaire lorsqu'il s'agit de l'excercer.

Je suis avec un respect infini, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

Devault, maire et lieutenant général de police

Chalon-sur-Saône ce 19e juillet 1755

VIII

Archives départementales du Puy-de-Dôme, C 7062: 14 avril

Lettre d'Acher de Mortonval, probablement secrétaire de l'Intendance de Bourgogne, à Lambert, premier secrétaire de l'Intendance d'Auvergne.

Dijon, 14 avril 1775

C'est avec bien du regret, Monsieur et cher confrère, que je me vois obligé de vous renvoyer toutes les pièces concernant la demoiselle Auzon sans avoir pu satisfaire ce que vous désiriez. Cette femme n'est pas venue à Dijon avec la troupe comique qui s'y est fait si longtemps attendre: Le Directeur a jugé

à propos de diviser cette troupe et de n'amener ici que ceux qui n'avaient pas de contraintes à craindre; j'ai différé à vous mander cette nouvelle parce que je voulais savoir qu'il garderait la demoiselle Auzon et je viens d'apprendre qu'il la garde en effet, mais qu'elle doit aller à Genève avec tous les autres acteurs de l'opéra, ce n'est pas pour jouer dans cette ville qui ne souffre pas de spectacles. Mais le Directeur a fait élever un théâtre à environ une demie lieue sur les terres de France. Les acteurs y viennent pour représenter et le soir ils retournent à Genève où ils logent, au moyen de quoi il n'est pas possible de les actionner. Nous n'aurons plus la comédie ici avant l'hiver prochain et en supposant que nous ayons l'opéra, il est fort douteux que la demoiselle Auzon soit de la bande qu'on nous amènera ; ainsi votre créance me paraît bien avanturée. Si cependant elle vient à Dijon ou si j'apprends qu'elle soit envoyée dans quelquautre ville de cette province, je vous en donnerai avis sur le champ et je ferai avec plaisir ce qui dépendra de moi pour vous procurer votre paiement.

J'ai l'honneur d'être avec un sincère et respectueux attachement, Monsieur et cher confrère, votre très humble et très obéissant serviteur.

Acher de Mortonval.

IX

Archives communales de Clermont.

Ordonnances du lieutenant de police de Clermont 1784-1788, liasse 57

Aujourd'huy dimanche sept septembre mil sept cent quatre ving huit, nous, Dominique Maynard, conseiller du Roy, commissaire de police de cette ville de Clermont-Ferrand, i résiédant, en exécution de l'ordonnance rendue par Monsieur Brunet en l'absence de Monsieur le Lieutenant général et de Monsieur le lieutenant particulier, rendue au bas de la requête presentée par les sieurs Antoine Tillon, Vincent Paris, Rémy Lépée, Esteglis et Rainaud et sur les conclusions de Monsieur le Procureur du Roy, i celle en date de ce jourd'huy, sur la réquisition desdits sieurs Antoine Tillon,Vincent Paris,Rémy Lépée, Victor Esteglis et Pierre Rainaud,tous musicens ou acteurs de la troupe du sieur Leconte ayant le privilège de jouer la comédie en cette ville, nous nous sommes transportés,assistés de Pierre Montel huissier et arché de police de cette ville, i résidant, au devant de la salle de spectacle de cette ditte ville et au devant de la guérite où se fait ordinairement la distribution des billets de commédie et faire la recepte desdits billets, ou étant avons trouvé le nommé David, maître tailleur en cette ville occupé à faire la distribution des billets de commédie et faire la recepte desdits billets. Lui avons à l'instant notifié le sujet de notre transport et en même temps fait lecture de l'ordonnance ci-dessus dattée, laquelle a été sur le champ signifiée à la Robert avec sommation de se placer dans ladite guérite et faire la recepte des deniers dont est question au lieu et place dudit David conformément à la dite ordonnance, ladite Robert s'étant présentée à ladite guérite pour i substituer ledit David, ce dernier a fait réponce qu'il n'entendoit pas être déplacé malgré les différentes sommations que nous lui avons fait, quoy voyant avons fait appeller la garde pour contraindre ledit David à se conformer à l'ordonnance. Ce dernier voyant qu'il ne pouvait se dispenser de quitter son poste c'est déplacé et ladite Robert ayant pris le poste, avons contraint ledit David de remettre à cette dernière la recepte qu'il avoit fait jusqu'alors,ce qu'il a fait après bien de résistance et a remis en nostre présence à ladite Robert la somme de cent vingt trois livres, la recette faite avons sommé laditte Robert de venir avec nous au greffe de police à l'effet de vuider ses mains et déposer la recepte dont est question et avons ensemble fait porter par Montel huissier la cassette où étoient contenus les billiets et la recepte qui se fait à l'entrée de la commédie, arrivé au greffe de police et ouverture faite de la cassette dont est question par le nommé Paris qui étoit chargé de la clef d'icelle, il c'est trouvé premièrement la somme de vingt cept livres dix sols, quarante deux billiets de premières montant à la somme de 63 liv. ; quarante trois secondes : 32 liv. 5 ; soixante deux d'orchestre-74 liv. 8 ; quatre vingt parterre-49 liv. 8. Total desdits billiets : 217 liv. 1 s. Ce qui fait avec la somme de vingt sept livres dix sols trouvés dans la cassette celle de 244 liv. 11 s.

Ladite Robert du consentement desd.sieurs requérans, c'est retenue entre ses mains pour frais de salle ou autres dont le total ci-joint la somme de

cinquante trois livres quatre sols déduction faite de laditte somme sur celle de deux cents quarante quatre livres onze sols portant, il reste entre les mains de maître Buglion celle de cent quatre vingt onze livres sept sols, laquelle sommes en avons chargé ledit maître Buglion greffier de police conformément à ladite ordonnace de laquelle dite somme ledit maître Buglion en a sur le champ donné décharge à laditte Robert laquelle a remis les billiets ci-dessus énoncés. De tout quoy avons dressé le présent procès-verbal que nous avons classé à neuf heures et demy du soir au greffe de police ledit jour et ai signé avec led.Paris et Montel après que ladite Robert a déclaré ne vouloir signer.

X

Archives départementales du Puy-de-Dôme C 7062:14octobre 1763,

Ordonnance de M. de Ballainvilliers, intendant de la province d'Auvergne sur la police de la salle de spectacles.

De Par le Roi.

Simon-Charles-Sébastien Bernard de Ballainvilliers, chevalier, seigneur de Villebouzin et Duménil, conseiller du Roy en ses conseils, maître des requêtes ordinaire de son hôtel, grand-croix de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis. Intendant de justice, Police et Finance en la généralité de Riom et province d'Auvergne.

Nous ayons paru nécessaire de fixer le service de la garde du spectacle et désirant d'établir l'ordre convenable qui doit être observé dans ladite salle: nous, Intendant, avons ordonné ce qui suit :

Article premier

Il sera commandé chaque jour de spectacle un nombre suffisant d'hommes pour la garde intérieure de la Salle qui y est destinée, desquels un sera placé à l'entrée de la porte qui conduit à l'orchestre, un autre sur le théâtre, et les deux autres dans l'intérieur aux deux coins du Parterre.

II

Ladite garde maintiendra le bon ordre et empêchera tout ce qui pourra le troubler, tel que Huées, Sifflets et autres bruits qui pourroient interrompre le Spectacle ; et dans le cas où l'ordre ci-dessus seroit troublé, Ordonnons à ladite garde d'arrêter les contrevenants, et de les mettre au corps-de-garde.

III

Celui qui sera de garde sur le théâtre maintiendra l'ordre et empêchera pendant le Jeu des Pièces l'entrée à toutes Personnes, excepté celles que leur service particulier pour la comédie, oblige d'y être, et que les Acteurs et Actrices sont dans l'usage d'y laisser.

IV

Ordonnons à la Garde de l'Orchestre de ne laisser entrer dans les Bancs dudit Orchestre, que les personnes qui auront des Billets de premières places et non celles que se présenteroient seulement avec des billets de secondes Loges : Défendons à la Garde de laisser entrer à l'Orchestre, Parterre, premières ou secondes Loges, aucun Porteur de Place et Domestiques ayant Livrée ; et sera la présente Ordonnance imprimée et affichée dans l'intérieur de lad.salle, par tout où besoin sera.

Fait à Clermont-Ferrand ce quatorze Octobre mil sept cent soixante trois.

Signé : Bernard de Ballainvilliers

et plus bas, Par Monseigneur : De Saint-Estienne.

De l'imprimerie de Louis Pierre Boutandon, imprimeur du Roi.

XI

Archives Départementales du Puy-de-Dôme

Fds des Archives Communales de Clermont. C III f 3 h.1re liasse.
Copie de la lettre adressée au Prince de Montbarey, secrétaire d'Etat à la Guerre, par les officiers municipaux de Clermont.

Monseigneur

Des citoyens tranquils dans une capitale de province du centre du Royaume ont le malheur d'avoir depuis près de deux ans le régiment Royal Roussillon dans ses murs.

Monseigneur, nous ne vous parlerons point des vexations et mauvais traittemens que font journellement les soldats de ce régiment sur une partie de nos citoyens et surtout sur nos laboureurs et vignerons qui se voyent enlever les secours de leurs travaux au moment des récoltes par le ravage qu'ils font dans nos vergers et vignes.

Si cette partie des citoyens si précieuse à l'Etat veut les empescher, ces derniers armés tombent sur eux, les frappent, les mutilent et les malheureux n'ont d'autre ressoursse que la fuite ; les soldats de ce régiment ne sont nullement disciplinés, comment le seroient ils ? Les officiers ne le sont point.

Nous ne vous parlerons pas de certains écarts dont les officiers tirent même vanité entre eux. C'est l'effet d'une jeunesse corompue qui sans frain s'abandonne à tout.

Nous ne vous ferons point parts d'un proçès criminel dans lequel cinq de ces officiers sont compris pour avoir blessé et maltraité cruellement un marchand orphèvre de notre ville qui n'a été laissé sur le pavés que parce qu'ils l'ont crû mort. Ce procès est sous les yeux des magistrats qui en doivent connoître.

Mais, Monseigneur, nous sommes forcés de vous porter des pleintes très amaires sur l'assassignat comme prémédité que sept de ces officiers ont fait hier dans la salle du spectacle, nous le devons, Monseigneur, pour remplir l'attente de nos concitoyens et leur prouver que nous sommes remplis du zèle qui nous anime pour leur procurer la tranquillité.

Hier sept de ces officiers placés avec dessein à la droite dans l'amphithéâtre de la commédie sifflèrent un commédien dans le moment que ceux qui étaient placés dans les loges et surtout le parterre en applaudissoient les talents ; ces officiers malgré l'ordre qu'ils reçurent de M. d'Arambur colonel en second de ce régiment de ne plus siffler sifflèrent avec plus d'acharnement en montrant au parterre leurs sifflets, luy dirent de se taire sinon qu'il lui donneroient du baton. Le parterre continua d'aplaudir ; ces sept téméraires descendirent dans le parterre l'épée à la main fondirent sur ceux qui y étoient et pour être plus sur de porter leurs coups, ordonnairent à la garde qui est de leur corps, d'entrer avec eux, lui ordonnairent de bourer, quelques uns d'entre eux lui ordonnairent d'entrer avec l'arme blanche, de couper et écharper. Ce sont les termes qui ont été entendus. Ces officiers l'épée à la main ont blessé plusieurs citoyens et entre autre un dangereusement, s'il n'y en a pas eû un plus grand nombre, c'est que les jeunes gens et ceux qui ont eû un peu plus d'expériance, étants sans armes et hors d'état de déffences avoient commencés à sortir du parterre.

Monseigneur, il est innutil de vous dépeindre l'état de nos citoyens en hommes et femmes qui étoient dans les loges, le spectacle a cessé, tout le monde s'est retiré les uns en portans du secour aux blessés, les autres en les donnant aux dames qui s'étoient évanouies.

Monseigneur, le détail vous sera sans doute présenté par ceux qui ont droit de se pleindre judiciairement.

Pour nous la place que nous avons l'honneur d'occuper nous autorise à réclamer votre autorité pour vous suplier avec instance de nous délivrer de ce régiment et de lui donner des ordres de satisfaire aux domages occasionés par l'incendie d'une des écuries servant au logement de ses chevaux et autres bâtiments voisins, arrivé le dix mai dernier pour raison de laquelle nous avons eû l'honneur de vous présenter un mémoire.

Ce sont les vœux de tous nos concitoyens que nous avons l'honneur de vous présenter, c'est leur tranquilité que nous vous suplions de leur procurer. De quelle reconnoissance, Monseigneur, ne seront nous pas pénétrés si, comme nous avons lieu d'espérer, vous lui faitte changer de garnison.

Nous rendons hommage à la vérité, les officiers en chef ne sont point de ce nombre, mais leur trop de bonté nous a procuré ces malheurs.

Nous avons l'honneur d'être avec le plus grand respect,Monseigneur, Vos très humbles et très obéissant serviteurs.

A Clermont Ferrand le 30 juin 1780

Les officiers municipaux de la ville de Clermont-Ferrand.

XII

Archives Départementales du Puy-de-Dôme
Commissaires de Police XVIII liasse 24

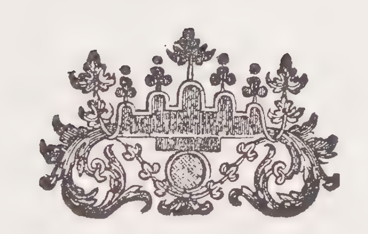
Procès-verbal des commissaires de police Antoine Bonnet et Barthélemy Nourry sur les incidents provoqués au théâtre par les officers du Royal-Roussillon. 29 juin 1780

Aujourd'hui jeudy vingt neuf juin mil sept cent quatre vingt. Nous, Antoine Bonnet et Barthélemy Nourry, conseillers du Roi, commissaires de police de Clermont-Ferrand, ville principale et capitale de la province d'Auvergne, sur l'avis que nous avons donné à Monsieur le Lieutenant général de Police que le jour d'hier il y avoit eu quelques rumeurs dans le spectacle occasionné par des sifflemens qui à ce qu'on nous a dit provenoient du fait de deux officiers du régiment de Royal Roussillon Cavalerie en quartier en cette ville et instruit que ce jourd'hui il devait avoir aud. spectacle une cabale, ce magistrat nous a donné ordre de nous rendre aud. spectacle et de nous placer, savoir, l'un au parterre et l'autre à l'amphithéâtre, pour passer successivement de l'amphithéâtre sur le théâtre et du parterre à l'orchestre, qu'il nous a pareillement chargé de placer dans la salle dud.spectacle au lieu qu'il nous paraitroit le plus convenable deux huissiers archers de police et qu'il nous a aussy remis à chacun de nous des requisitoires pour M. le Colonel en second commandant le régiment de Royal Roussillon Cavalerie ou à l'officier qui se trouveroit commander la garde du spectacle pour avoir main forte à l'effet d'assurer la tranquilité dud. spectacle que moy Nourry avant le spectacle et en sortant de l'hôtel de Monsieur le Lieutenant général me suis transporté chez M. le commandant ne l'ayant point trouvé et de là en la sale de la comédie où je l'ai trouvé longtemps avant le commancement du spectacle et lui avons fait part dud.ordre et exhibé les réquisitions cy dessus ennoncées, lesquels il nous a prié de les lui laisser, et led. commandant a fait appeler un bas officier à qui il a donné l'ordre de faire prêter main forte par la garde à nousd.commissaire à la première réquisition ; que nous conformant aux ordres de Monsieur le lieutenant général, nous nous sommes placés, savoir, moy, Nourry à l'amphitéâtre et moi, Bonnet, au Parterre; que les comédiens ont commencé · ar représenter la Servante maîtresse qui a été jouée sans qu'il parut aucun trouble; avons remarqué qu'au commancement de la seconde pièce intitulée L'Ami de la Maison et que lorsque le nommé Montmerville comédien a parut sur la scène, des officiers du régiment du Royal-Roussillon au nombre de cinq ou six placés à la droite de l'amphitéâtre, ont sortis des sifflets de leurs poches, se sont levés et s'avançant sur l'accoudoir dudit amphitéâtre ont siffler pendant longtemps ; que pour lors le parterre qui jusqu'à ce moment avoit été tranquil, a crié : A bas les sifflets, à la Police ; qu'alors plusieurs officiers se sont levés, ils ont menacés ceux qui étoient au parterre de leur donner des coups de cannes et que sur le champ, presque tous les officiers se sont élancés avec fureur et précipitation dans le parterre dans lequel tous les spectateurs étaient sans armes où ils sont entrés l'épée nue à la main au nombre de dix ou douze, ce qui a été imité par les cavaliers qui étoient en santinele sur le téâtre ; que pour lors le parterre [a crié] : A la justice !, A l'assassin ! A la police ! ; ce qui a contraint partie de ceux qui y étoient à s'évader et de franchir la barrière qui divise le parterre de l'orchestre et ceux qui n'ont pu s'échaper ont redoublé ces cris : A l'assassin ! à la police ! ; que plusieurs citoiens ont été vivement maltraités, au nombre desquels s'est trouvé un nommé Peyrend cuisinier chez M. Champflour; que sur la faible résistance qu'a opposé le parterre auxdits officiers plusieurs de ces derniers ont crié : A nous cavaliers ! ; sur cette provocation il est entré une quinzaine de cavaliers dont quelques uns ont mis le sabre à la main et les autres armés de leur mousqueton s'en sont servis contre les citoiens qui se trouvoient dans l'anceinte du parterre ce qui a fait redoubler les cris du public en ces termes : A l'assassin ! A la police ! M. Bonnet observe de sa part, que s'étant annoncé à la garde du parterre pour commissaire, il avait requis les cavaliers de se mettre aux deux portes d'icelui pour empêcher l'entrée des officiers, mais que ladite garde aiant apperçue que l'affluance de ceux qui entroient au parterre n'étoit composée que de leurs officiers, ils ont quitté leur poste, et sont sorti du parterre et ne sont rentrés que par les ordres du commandant du Régiment qui ont paru être donné très lentement. Observons qu'il nous a été dit que les deux santinelles qui étoient placées sur le téâtre avoient quitté leur mousqueton,avoit mis la sabre nue à la main et de cette manière avoient franchi l'orchestre pour se rendre au parterre où étoient les officiers, à la réquisition desdits

officiers qui ont occasionné le trouble. Observons de plus que ce tumulte a occasionné un grand scandale, que plusieurs dames et spectatrices se sont trouvée mal de frayeur, et en outre observons que l'un des officiers dudit régiment, descendu au parterre avait son habit tout déchiré qu'aiant voulu franchir la barrière qui sépare le parterre d'avec l'orchestre, son épée nue à la main, pour poursuivre quelqu'un des citoiens qui s'évadoit, il s'étoit accroché avec des piques de fer qui sont posées sur la barrière pour empêcher ceux du parterre de s'introduire dans l'orchestre et qu'enfin le désordre qu'a occasionné ce tumulte n'a plus permis de continuer la pièce et le spectacle a cessé à l'instant. De tout quoy avons dressé le présent procès-verbal à la requête de Monsieur le Procureur du Roy que nous avons signé ledit jour et an et en toutes pages

Signé : Bonnet, Nourry

Soit montré au procureur du roy le vingt neuf juin 1780. Chamerlat.



Livres et Revues

Autriche

Heinz KINDERMANN.— **Theatergeschichte Europas II Renaissance.** Salzbourg, 1959, 496 pages, nomb. ill.

Le savant historien autrichien poursuit la publication de son monumental ouvrage qui, achevé, comptera quatre volumes. Le tome II, consacré à la Renaissance, se présente comme un ouvrage solide et riche d'une extraordinaire documentation : plus de quatre-vingts pages sont consacrées aux notes, références, tables chronologiques, indications bibliographiques, index, etc... L'histoire de M. Kindermann mérite et supporte d'être lue de bout en bout, parce qu'elle est plaisante dans sa présentation (notons en particulier la très belle illustration, qui n'est pas ici ornementation, mais document et argument) et parce que le lecteur a la certitude d'être accompagné par un guide aussi compétent qu'aimable. Mais elle peut aussi être utilisée à tout moment comme ouvrage de référence, sans que l'on risque jamais de s'égarer ou de s'impatienter.

Ce qui frappe d'abord le lecteur, c'est que l'histoire du théâtre n'est pas prise ici par le petit côté. La littérature dramatique n'est pas négligée et elle ne tient pas non plus une place indiscrète. Bien plus l'auteur nuance et dose, dans tel chapitre il consacre plus de place aux textes et aux auteurs, dans tel autre son attention se fixe surtout sur les problèmes sociologiques, matériels, scénographiques. Et chaque fois il nous semble que le parti pris est excellent et que la solution adoptée est judicieuse.

Treize pages extrêmement denses situent le théâtre dans l'édifice de la civilisation occidentale à l'époque que l'on est convenu d'appeler la Renaissance (y eut-il vraiment une Renaissance allemande et une Renaissance scandinave, ou encore une Renaissance hongroise dans le sens où l'on parle de la Renaissance italienne ?) Puis viennent les grandes tranches géographiques de cette histoire. En tête, l'Italie et c'est justice : ici Kindermann est plus loquace sur les problèmes d'architecture que sur les textes. En second lieu la France : l'auteur étudie avec un soin particulier l'apparition des troupes professionnelles, avant de se consacrer aux origines de notre tragédie et de notre comédie, puis de notre théâtre d'inspiration polémique. Il examine la situation aux Pays Bas, pays des Chambres de Rhétorique et terre d'élection de la comédie humaniste. Et l'Allemagne, notre attention

se fixe sur l'étude consacrée au théâtre des Maîtres Chanteurs et à la scène toute provisoire des Fastnachtspiele (ici ne sommes-nous pas un peu en marge de la Renaissance proprement dite ?). Dix-sept pages sont consacrées aux débuts du théâtre scandinave, nous y relevons des notations précises et judicieuses et nous nous en réjouissons, étant orfèvres. Kindermann disserte ensuite sur le théâtre slave et sur les origines du théâtre hongrois. Et nous lui faisons confiance.

Un ensemble aussi vaste et aussi minutieusement agencé impose le respect et commande la gratitude. On est cependant tenté de formuler une petite réserve. Cette juxtaposition de monographies consacrées aux divers théâtres nationaux condamne l'auteur à un fâcheux morcellement et l'empêche de traiter d'ensemble certains thèmes généraux. Qu'est-ce que le théâtre jésuite ? Comment s'est manifesté le théâtre humaniste ? (D'ailleurs les créations dramatiques en langue latine n'échappent-elles pas d'une certaine manière au cadre national ?) Quel a été le rôle joué par les fêtes et l'influence que celles-ci (les Entrées, les Triomphes) on exercé sur le développement du théâtre européen ? Pourquoi, comment, où apparaissent en Europe les troupes de comédiens professionnels ? Certes, il est facile de répondre à ces questions en se servant de l'excellente table des matières, en compulsant tables et tableaux chronologiques. Mais certains développements d'ensemble eussent sans doute été les bienvenus.

Maurice GRAVIER.

France

Clément BORGAL.— **Jacques Copeau.** Paris, l'Arche, coll. Le Théâtre et les Jours, 1960, 304 pages.

Ce livre témoigne d'un souci d'objectivité évidente. N'ayant pas personnellement connu celui dont il tente de donner une esquisse de biographie critique, c'est sur l'étude de textes pour la plupart déjà rassemblés et cités qu'il en a cherché les éléments. Pour ne pas risquer de laisser influencer son propre sentiment, il a même évité d'interroger des anciens élèves, disciples, collaborateurs amis ou témoins de Jacques Copeau, dans la crainte que, pour des raisons diverses, ils ne missent, même à leur insu, quelque partialité aussi bien dans l'éloge que dans la critique, dans la crainte aussi, fort louable, de ranimer des querelles dépassées et de blesser de très respectables susceptibilités. Tel qu'il fut conçu et écrit, cet Essai, me paraît souvent approcher la vérité de l'homme et de l'œuvre, en dégager tout au moins l'essentiel, particulièrement en ce qui concerne leur influence considérable — avouée ou non avouée — sur ce qu'il y a de plus authentique dans l'évolution actuelle du théâtre, même lorsque la pensée de Jacques Copeau y est insuffisamment digérée et parfois même trahie jusqu'à la grimace et la caricature. Clément Borgal a raison d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance de la conférence prononcée par Jacques Copeau en 1941 (1). Tout y est fixé de l'itinéraire qu'il convient de suivre pour rétablir en France un Théâtre

(1) Paris, P.U.F. (épuisé) réédition in *Théâtre Populaire* nº 36, 1959).

Populaire vraiment issu du génie d'un peuple. Il a non moins raison de dire que les Festivals de province qui se sont multipliés depuis la Libération répondent à un désir de Copeau. J'en puis témoigner car dès 1924 il me demandait de l'aider à rechercher sous le ciel de France les beaux lieux où l'on pourrait situer des « célébrations dramatiques » exceptionnelles, spécialement conçues pour un certain lieu susceptible de rassembler non pas des spectateurs passifs mais des êtres directement concernés par ces solennités locales. Hélas ! si l'idée fut retenue, ce qu'elle contenait d'essentiel, a souvent échappé aux organisateurs de nos actuels et trop nombreux Festivals. Il est des paroles, il est des idées qu'il est dangereux de lancer. Insuffisamment méditées, détournées de leur sens profond, cela risque d'aller à l'encontre du but proposé... Et tout sera à recommencer...

Jacques Copeau aurait souffert d'avoir à le constater et aussi de constater qu'en 1961 le théâtre français est dans un état de confusion, de désordre, d'anarchie et la pauvreté d'inspiration infiniment plus grave qu'en 1913, moins « cabotinisé » aussi peut-être, mais « commercialisé ». Ses pires ennemis sont la fausse « culture » et l'intensité croissante d'une outrageante et mortelle publicité

Pour en revenir au très loyal ouvrage de C.B. l'auteur avait un redoutable ennemi à combattre : ce que l'on peut appeler « le légendaire coispélien ». Faute de documents précis, faute d'être « allé à certaines sources inédites », il n'a pas toujours réussi, à triompher, par exemple en ce qui concerne la « vocation théâtrale » de Copeau, la connaissance qu'il eut de la Commedia dell'arte, sa volonté d'en créer, sans pastiche, une réplique moderne (l'idée était, comme on dit dans l'air) etc... Contrairement à ce qu'en pense C.B. il ne peut être mis en doute que la grande ambition de Copeau avant et après la fondation du Vieux-Colombier, fut d'être le grand romancier du siècle. Des documents irréfutables en témoignent (2). De même n'a-t-il pas assez insisté sur ce qu'il a dû pour l'évolution de ses conceptions théâtrales et de ses réalisations scéniques, à un Henri Ghéon (précurseur trop oublié), à un Jacques Rouché, à des comédiens comme Durec, Karl, Dullin, Jouvet et aussi à Harley Granville — Baker « l'homme de grande culture et homme de métier ». Copeau d'ailleurs lui a rendu hommage après la fermeture du Vieux Colombier, dans le *Temps* du 13 août 1944 : « Je me rappelle les représentations de The Twelfth Night données par mon [futur] confrère au Savoy, vers 1910. C'était un enchantement. Une révélation pour moi... ».

Tous ceux qui ont pu travaillé dans ce théâtre avec son fondateur, tous ceux qui ont pu vivre ce qu'on peut nommer sans exagération « le drame du Vieux-Colombier », selon l'expression de Jouvet, auront « toute leur vie porté le deuil du Vieux-Colombier », sauront gré à C. B. d'avoir cherché à faire mieux imaginer « le drame de cet homme solitaire à la poursuite de quelque chose qui se dérobait toujours » (3).

Léon CHANCEREL.

---

(2) Lettres de J. Copeau, coll. particulière. 2 d'entre elles sont citées par F. Anders p. 58 et 84.

(3) Cette phrase si heureusement citée par l'auteur, est tirée du livre de Jean Villars-Gilles (Mon demi-siècle, Lausanne, Payot, édit. 1954.)

ANDERS.— **Jacques Copeau et les Théâtres du Cartel.** Paris, Nizet, 1959, in-8, 540 pages, index.

Ce livre, dit l'auteur, est « né du souvenir des pièces de théâtre que j'ai vues à Paris de 1930 à 1945 ». Il sert de préface à une bibliographie de plus de cinquante pages, petits corps, à une liste complète des ouvrages montés par Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff, et à un très précieux index. Sur Jacques Copeau et les quatre, F. A. n'apporte pas de documents inédits (ou fort peu) mais sa bibliographie montre l'étendue de ses recherches livresques, très consciencieusement menées et contrôlées. Le dernier chapitre dresse le bilan de l'œuvre considérable accomplie par ces cinq hommes, à la fois si divers, et même opposés, mais spirituellement si proches.

Cet ouvrage constitue un indispensable instrument de travail puisqu'aussi bien, jusqu'à la date de la publication, les historiens trouveront répertoriée la quasi totalité des écrits (ouvrages ou articles) *de* et *sur* Copeau et les animateurs du Cartel.

Léon CHANCEREL.

Jacques REYNAUD.— **Henri Ghéon, 1875-1944.** Etude et bibliographie avec une lettre inédite d'André GIDE. Paris, Association des Amis d'Henri Ghéon, Supplément à la Revue *Nos Spectacles*, N° 75, 1961, 48 pages.

Pour le quinzième anniversaire de la mort d'Henri Ghéon, l'un de ses amis, collaborateurs et disciples, Jacques Reynaud, a pris l'heureuse initiative de rappeler ce que le théâtre doit à ce poète et — pour employer un mot quelque peu démonétisé par l'usage exagéré qu'on en fait — cet animateur si injustement oublié et même aujourd'hui, le plus souvent ignoré de ceux à qui, pourtant, il a ouvert les voies.

Ghéon, dans le groupe de la N.R.F. dont il fut un des fondateurs avec Gide, Schlumberger, Copeau, fut un des premiers à dénoncer la décadence du théâtre et l'abaissement du théâtre dit bourgeois et à lutter pour que la poésie y reprenne la première place. La primauté de « la poésie au théâtre » il l'avait déjà préconisée, de même qu'il avait donné la définition essentielle et suffisante de la scène : « Un tréteau, deux bâtons et deux passions », avant que Copeau n'ait ouvert le théâtre du Vieux-Colombier.

La première guerre mondiale devait profondément marquer ce poète et cet esthète qui faisait profession d'incrédulité et d'athéisme, d'immoralisme et même de cynisme ; en se convertissant au catholicisme il avait contracté « un engagement nouveau, l'engagement du chrétien » et donné un sens à sa vie d'écrivain, de poète épris de théâtre : célébrer Dieu et ses saints, rassembler les hommes dans un même sentiment religieux, par le moyen du théâtre. Dès lors avec cette abondance, cette facilité déconcertante qu'on lui a souvent reprochées, il accumulera drames, tragédies, tragédies-ballet, mélodrames, miracles, célébrations, pastorales sacrées, féeries, comédies, farces et parades de tréteau, soit plus de 96 pièces dont Jacques Reynaud a minutieusement dressé la liste avec la date et le lieu de la première représentation.

Très vite Ghéon avait compris que la mission qu'il s'était donnée était irréalisable avec les moyens habituels du théâtre professionnel, même quand celui-ci, comme au Vieux-Colombier luttait contre la commercialisation. C'est alors qu'il rassembla des « Amateurs » partageant sa foi et qu'il se fit chef de troupe, metteur en scène, décorateur,

comédien et aussi décorateur, accessoiriste, électricien, costumier : « bricoleur en tous genres » comme disait sans nulle intention péjorative ce bricoleur-né qu'était Louis Jouvet. Et ainsi sur les scènes de patronage que, peu à peu, il nettoyait, peu à peu, il réinstaurait la poésie et imposait *un style,* au prix d'un labeur forcené, d'une admirable humilité, une persistante volonté, qui ne cédait pas au découragement, alors que les raisons ne lui en manquaient pas, alors que les conditions matérielles dans lesquelles il travaillait jointes souvent à l'incompréhension des directeurs de patronage et même des plus hautes instances d'un clergé qui préférait les statues de plâtre des magasins de Saint-Sulpice aux statues de pierre et de bois des grandes époques...

Tout cela Jacques Reynaud l'a fort bien dit dans son étude. Je n'ai qu'un seul regret c'est qu'il n'ait pas mis davantage en lumière l'œuvre de Ghéon, metteur en scène sa force d'invention dans la conception et la réalisation de dispositifs de fortune, faits de quelques rideaux et de quelques bouts de bois. Il serait vraiment désirable que soient réunies et exposées les maquettes dessinées et peintes d'Henri Ghéon. Les historiens du théâtre — et nombre de metteurs en scène, professionnels ou amateurs, seraient étonnés de découvrir tout ce qu'Hneri Ghéon apporta de neuf et de hardi dans un domaine où sous son impulsion première deux de ces disciples, collaborateurs et amis, Henri Brochet et Jacques Reynaud s'engagèrent aux mêmes fins avec la même foi et avec non moins de courage.

Léon CHANCEREL.

Robert BALDICK.— **Frédérick Lemaître.** Paris, Denoël, 1961.

C'est un ouvrage de plus de trois cents pages que M. Robert Baldick, qui est professeur de littérature française au Pembroke College d'Oxford, a consacré à l'un des plus étonnants et plus originaux personnages de la scène française : Frédérick Lemaître, pour qui on aurait déjà pu inventer l'expression, aujourd'hui florissante, de « monstre sacré ». Une entreprise de cette importance ne saurait être considérée qu'avec sympathie. Mais nous ajouterons beaucoup d'attention à cette sympathie pour examiner l'ouvrage tel qu'il se présente dans une traduction de Roger Lhombreaud.

M. Baldick précise que sa curiosité a été orientée vers Frédérick par l'admirable film de Jacques Prévert et Marcel Carné, *les Enfants du Paradis,* l'un des plus solides « classiques » de notre cinéma. Rien d'étonnant à la valeur de révélation qu'a pu prendre ce film ; à travers une passionnante affabulation romanesque, il est construit avec un authentique respect des données historiques ; au surplus, il use fort subtilement de la pénétration psychologique et de l'intuition qui sont chez le poète et le créateur d'art les compléments légitimes, et même indispensables, de l'histoire et du document.

On peut regretter que ces dernières vertus n'existent qu'assez médiocrement dans l'ouvrage de M. Baldick. Sans doute dira-t-il qu'il n'a point voulu faire œuvre de romancier et de poète. Mais d'autre part, il est difficile, pour des raisons que nous exposerons plus loin, de tenir le livre pour rigoureusement scientifique. Faute pour l'auteur d'avoir opté nettement pour l'une ou l'autre conception, l'ouvrage reste un peu bâti en porte-à-faux. Force est de le prendre tel qu'il se présente et l'on ne peut, évidemment, reprocher à un auteur de n'avoir pas écrit le livre qu'il ne fut pas dans ses intentions d'entreprendre. Nous considérons pourtant que ces vertus d'intuition et de déduction sont aussi nécessaires au critique et à l'historien qu'au créateur romanesque ou dramatique ; c'est par elles, justement, et contrairement à ce qu'objectent certains, que la critique même est une création.

Il est, sur Frédérick, un livre moins copieux et moins documenté que celui de M. Baldick et qui, pourtant, va plus loin dans le portrait intérieur, dans l'explication en profondeur du personnage. C'est l'ouvrage d'Eugène Silvain (Alcan édit., 1930). Pourquoi ?... Non seulement parce que Silvain avait vu et entendu Frédérick dans l'une de ses dernières interprétations, car l'historien a précisément pour mission de restituer ce qu'il n'a ni vu ni entendu. Mais Silvain, parce qu'il était comédien, sentait et devinait nombre de choses entre et au-delà des documents. Ecrire sur le théâtre est, en définitive, plus délicat et plus scabreux que d'écrire sur une matière strictement littéraire : la documentation et l'enquête n'y suffisent pas ; il y faut une connaissance (je suis presque tenté de dire une connaissance nerveuse et « charnelle ») de la scène et des gens de théâtre.

On souffre donc, dans la sympathie que l'on éprouve pour l'entreprise de Robert Baldick, en voyant le nouveau biographe de Frédérick déclarer dans une interview (*Combat*, 31 mars 1961) : « *Je me suis aperçu qu'il n'existait pas de livre sur Lemaître* ». Affirmation démentie par la bibliographie même que mentionne R. Baldick et par l'hommage qu'il rend, dans sa note liminaire, à Henry Lecomte. Certes l'ouvrage de L. Henry Lecomte a été publié il y a plus de soixante-dix ans et, édité par l'auteur en un tirage fort limité, reste depuis longtemps pratiquement introuvable ; mais enfin, Lecomte avait dit l'essentiel et, instruit par ses années d'amitié avec Frédérick, a révélé les documents de base ; depuis, on n'a pu écrire ou parler sur Lemaître sans le paraphraser.

Robert Baldick n'y pouvait manquer. Il a complété cette source capitale par l'examen des lettres conservées à l'Arsenal, au Fonds Rondel. Mais son apport personnel réside surtout dans ses sources anglaises, dans l'histoire des séjours de Frédérick à Londres ; là, il se trouvait mieux placé que quiconque ; c'est la justification d'une recherche internationale sur un sujet spécifiquement national : car Frédérick tient de toutes ses fibres à la France, au tempérament français, et même, plus précisément encore, au tempérament et au climat parisiens (bien que Hâvrais d'origine), au Paris du romantisme et des révolutions. Les Français peuvent tout savoir et tout écrire de lui ; le Parisien, même non érudit, sent profondément en lui tout un héritage du Boulevard du Crime et « flaire » mille choses aux seuls noms de l'Ambigu et de la Porte Saint-Martin... Mais approcher des archives officielles anglaises, c'est une autre affaire !

On comprend que les trois premières lignes de R. Baldick, en ses remerciements liminaires, soient pour exprimer « *sa gratitude à S.M. la Reine Elizabeth pour l'aimable permission d'utliser les documents qui se trouvent au château de Windsor* ». On ajoutera les remerciements du théâtre francais à ceux de l'historien anglais.

Certes, nous restons sur notre appétit à propos du premier voyage anglais de Frédérick : Londres, février 1826. « Le but de cette visite demeure obscur » avoue le commentateur. Mais Lecomte lui-même ne nous éclaire pas. Pour le voyage de 1828, effectué à l'occasion de représensation, à Calais, et les représentations de *Trente ans*... au West London Theatre, Baldick suit exactement Lecomte, bien que rectifiant un mot dans une lettre du Fonds Rondel (page 65, note 37). Ces représentations sont d'autant plus intéressantes à signaler que le succès initial de ce drame avait suscité *deux* adaptations anglaises ; le public d'outre-Manche était curieux d'entendre le créateur français pour se livrer à des comparaisons ; on aurait aimé pouvoir lire des détails circonstanciés ; mais il faut en revenir au témoignage de Frédérick lui-même écrivant à sa femme : « *Mon succès à Londres a passé toute espérance.* »

L'intérêt devient autrement important avec le chapitre XIV, précisément titré : *Vers l'Angleterre.* C'est, pour l'historien anglais,

l'occasion d'y rectifier une anecdote relative à Miss Helen Faucit que rapporta Georges Duval, l'un des premiers biographes de Frédérick, mais fort sujet à caution. Les représentations en Angleterre de février-mars 1845, de janvier-février 1847, de janvier 1852, prêtent à des remarques fructueuses et à des commentaires enrichissants ; on voit la reine Victoria admirer *l'Auberge des Adrets*, se réjouir des exploits de Robert Macaire, alors que l'on avait craint de la choquer avec *Ruy Blas*... Dans une autre série de représentations, elle trouva *les Mystères de Paris* « une pièce plutôt désagréable », et le personnage de Jacques Ferrand « trop horrible, trop révoltant ». Et c'est un temoignage bien émouvant qu'apporte R. Baldick d'apres un biographe de Dickens : les impressions de l'auteur de *David Copperfield* devant l'interprétation par Frédérick de *Trente ans ou la Vie d'un Joueur*, lors d'une reprise à l'Ambigu en 1855 (« *Sans conteste, le plus beau jeu que j'aie jamais vu... Des cris d'horreur, deux ou trois fois, jaillirent de toute la salle...* »). Curieuses aussi les réflexions de Thackeray sur *Kean*.

Au delà de ces sources anglaises et de la « mine » Lecomte, ce nouvel ouvrage offre surtout la copieuse anthologie des anecdotes sur Frédérick que l'on se plut toujours à dire, redire, et enjoliver de reparties bien connues, parfois reprises au compte d'autres acteurs célèbres. Réelles, apocryphes ou imaginaires, elles constituent les éléments de sa légende : car, plus que tout autre comédien, Frédérick est devenu un type légendaire, presque un mythe, au même titre que, pour notre temps, certaines vedettes de cinéma — un Valentino, une Greta Garbo, une Marlène Dietrich, sans parler de stars ou starlettes mêlées à notre actualité. A ce stade légendaire et mythique, dont journalistes et échotiers posèrent toujours les éléments de base en offrant le vrai et le faux en pâture à la curiosité publique, des personnages comme Frédérick et Valentino appartiennent autant aux sociologues qu'aux historiens des spectacles. De même que le mélodrame, dont Frédérick fut l'un des pontifes officiants (même quand il jouait Hugo : car la marge n'est pas tellement grande entre certaines productions de Pixérécourt et *Lucrèce Borgia*, genre qui mêla l'abracadabrant et le faux sublime à des aspirations moralisatrices et justicières, ressortit autant de la sociologie et de la psychologie des foules que de l'analyse du métier théâtral.

Pour ces trois quarts du dix-neuvième siècle qui correspondent à la vie même de Frédérick, ce contexte social du théâtre est fort largement politique. Robert Baldick le mesure et l'indique, mais pas assez à notre gré ; de toute manière, ses raccourcis historiques, à coup sûr pleins de suggestions pour le lecteur anglais, sont trop sommaires pour le lecteur français qui sait tout cet essentiel et serait légitimement avide de détails plus circonstanciés. Certes la Révolution de 1830 fut théâtrale et d'essence romantique ; il en est peut-être dit assez dans ce livre s'il ne s'agit que du récit pittoresque de la vie de Frédérick ; mais il y aurait bien d'autres choses à préciser et à développer pour étudier vraiment, à l'occasion de Frédérick et autour de lui, le théâtre d'une époque qui reste passionnante justement par la façon dont la vie dramatique s'y trouve confrontée ou liée avec les remous politiques et les mouvements de l'opinion. Quelle que soit la minutie de l'enquête préalable à la rédaction de ce livre, il est évident que l'historien français aurait plus facilement à portée de la main des sources d'archives qui restent à explorer et qu'il pourrait interpréter avec ce « flair » et ces intuitions dont nous rappellions plus haut l'importance capitale.

A sa manière, le mélodrame, si dédaigné pas nos « intellectuels » d'aujourd'hui, si méprisé par les snobs, est souvent du théâtre « engagé ». A titre indicatif soulignons, par exemple, l'importance du courant anticlérical, et très précisément antijésuite, qui court à travers toute une période de cette production foisonnante et désordonnée. Des

pièces de Desnoyers, de Prosper Goubaux, d'Eugène Sue furent, de ce point de vue, des compléments mélodramatiques et populaires aux attaques contre le « parti prêtre » et la « congrégation » du Comte de Montlosier sous la Restauration ou de Michelet et d'Edgar Quinet sous la monarchie de juillet, sans parler même des ordonnances de Martignac en 1828 qui sont un épisode des remous politiques qui devaient aboutir aux « trois glorieuses » de 1830.

En examinant de près le mélodrame, ses thèmes, ses résonances sociales, et ses méthodes dramaturgiques, on ne saurait nier qu'en dépit des objections que d'aucuns avanceront, un retour à ses formules et à ses objectifs est évident aussi bien dans certaines pièces soviétiques que dans certains drames américains, et aussi dans la dramaturgie brechtienne. Et ne parlons pas du cinéma qui est devenu, dans la consommation courante, son « produit de remplacement »... S'il est un ouvrage qui reste à écrire, c'est bien le livre sérieux, documenté, autant historique que théâtral, sur ce genre désormais aussi décrié qu'il fut florissant, et qui pourtant, d'Eschyle à Hitchkock (je rapproche sciemment ces deux noms, en prenant toutes mes responsabilités...), a témoigné d'une vitalité, d'une efficience et d'une théâtralité immortelles sous les formes les plus diverses, des plus hautes aux plus sordides.

Mais revenons simplement à Frédérick Lemaître... Dans la bibliographie très sommaire proposée par Robert Baldick — une « sélection », dit-il — regrettons que ne figurent point les Goncourt. Leur fameux *Journal* permet des glanes non négligeables. Certes, les commérages, complaisamment recueillis, de Suzanne Lagier sont d'une écœurante vulgarité (*Journal*, 22 février 1863) ; mais on sait qu'ils viennent d'une courtisane de planches, qui joua le drame à la Gaîté et à la Porte Saint-Martin, puis poussa la chanson grasse à l'Eldorado et à l'Alcazar, médiocre « lionne » de l'orgie du Second Empire et des prolongements du théâtre vers le boudoir et le lupanar. Mais il y a aussi chez Goncourt des anecdotes, des traits, des formules : « *ce vieux dieu du drame* » (en 1857).

Une autre référence négligée et plus importante est la notice de De Manne et Ménétrier dans leur *Galerie historique des Acteurs Français*. Sans doute cette notice est-elle, sur quelques points matériels et relatifs aux faits, en désaccord avec d'autres documents ; ses auteurs n'ont pas vérifié avec la rigueur désirable toutes leurs affirmations quant aux dates et à la chronologie des événements ; mais au point de vue des sensations directes produites par l'homme et par le comédien, elle reste fort précieuse car, parue l'année qui suivit la mort de Frédérick, elle traduit des impressions directes. Le portrait écrit s'efforce à l'impartialité, donnant les ombres et les lumières qui aident à voir un Frédérick en action : portrait très juste et expressif d'un acteur « *sans modèle et sans successeur* ».

Ce qui est également fort précieux dans le livre de De Manne, c'est qu'on y trouve deux portraits de Frédérick, excellentes gravures à l'eau-forte de J.-M. Fugère : éléments importants d'une iconographie de l'acteur qu'il serait fort utile d'établir et dont les éléments épars devraient être complétés par une recherche méthodique. Les visages et les silhouettes du comédien en ses rôles si variés constitueraient une galerie aussi instructive que pittoresque ; et des portraits véridiques surgirait l'homme souvent éclipsé par ses caricatures. L'une des gravures de Fugère représente l'acteur jeune, avec un beau regard romantique ; l'autre montre un Frédérick plus alourdi, quelque peu empâté, buriné par la vie et par le métier, très proche du buste sculpté par Pierre Granet qui fut inauguré en 1899 au petit square situé au carrefour du Faubourg du Temple et du Canal Saint-Martin, buste analogue à celui de la tombe de l'acteur. Entre les deux images de Fugère s'inscrit toute une carrière, et mieux encore : tout un destin.

Je n'hésite point à dire que ce contraste, moins saisissant que ceux que je vais rappeler, mais pourtant analogue, fait songer au contraste pathétique qu'offrent les portraits (célèbres et fixés dans la mémoire de tout historien de lettres comme de tout fervent de poésie) de Gérard de Nerval et de Baudelaire à l'aube puis au crépuscule de leurs carrières.

Au surplus, ces deux gravures offertes par De Manne ont la vertu de restituer le vrai Frédérick, le personnage authentique dont on comprend ainsi le pouvoir de séduction qui fut le sien. Elles supplantent heureusement l'image célèbre et traditionnelle de Robert Macaire qui est à la fois sa gloire et son fardeau. Ainsi devait penser De Manne qui écrivit (et insistons sur le fait que ce fut aussitôt après la mort de Frédérick) : « *Le souvenir de* l'Auberge des Adrets *était toujours là qui l'entraîna plus d'une fois à d'étranges fantaisies, à des audaces de mauvais goût, sans nul souci des convenances ni de l'intérêt des auteurs* ». Pourtant peu nombreux sont les comédiens qui ont pu avoir à la fois la mâle beauté des gravures de Fugère et la fière hideur de la composition restée légendaire, susceptibles de faire alterner sur l'affiche, comme il s'y amusa, *Richard Darlington* et *Robert Macaire, « contraste périlleux pour tout autre que lui »*, écrit encore De Manne. L'iconographie « frédérickienne » corrobore pour sa part le témoignage de Barbey d'Aurevilly : «... *ce talent qui transfigurait les rengaines* », ou celui de Banville : « *Frédérick marchait sur l'ignoble pavé comme on marche sur les tapis de pourpre* ».

Bien des détails demeuraient à retrouver sur Frédérick Lemaître, même après le monument-source de Lecomte, après le contestable Duval, après l'ouvrage sommaire de Silvain (en 1930) qui offre la compensation de pénétrer intuitivement et expérimentalement dans la psychologie du comédien. Tristan Rémy dans son précieux travail sur Deburau (compte rendu par Léon Chancerel dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, Nº 1 de 1955) cita un curieux texte montrant Frédérick, pourtant célèbre par *l'Auberge des Adrets*, appelé en justice de paix par une ancienne logeuse tenant « l'hôtel de la Mayenne, rue de *(sic)* Duphot », et condamné par défaut pour loyer non payé : ce qui ouvre une perspective sur les difficultés d'une vie intime. Ce document avait été transmis par son « découvreur » Tristan Rémy à la Société d'Histoire du Théâtre, qui le publia dans la *Revue* (nº IV de 1956). La découverte avait été faite aux Archives départementales de la Seine, mine qui n'a pas encore été systématiquement exploitée par les écrivains et les historiens du théâtre. L'épopée héroï-comique du Paris théâtral au temps du romantisme, du mélodrame, de Frédérick et de ses pittoresques confrères, trouverait à coup sûr des éléments nouveaux dans une pareille prospection.

Le document à quoi nous venons de nous référer désigne « *le sieur Frédérick Lemaître* » comme « *homme de lettres et acteur à l'Ambigu comique* ». Homme de lettres : c'est beaucoup dire... mais il en eut l'ambition — hantise commune d'ailleurs à nombre d'acteurs d'avant-hier, d'hier et d'aujourd'hui (peut-être plus encore d'aujourd'hui...).

A propos de cette vocation « littéraire » de Frédérick, des lignes significatives se trouvent dans un curieux document que publia H. Lecomte. Lorsque, en 1829, Frédérick quitta la Porte Saint-Martin, en désaccord avec la gestion Merle et De Serres, et brigua la direction de la scène de l'Ambigu, auprès de l'écrivain Tournemine, directeur de ce théâtre, il soumit à l'assemblée générale des actionnaires un rapport exposant ses idées, en même temps qu'il demandait une participation au dédit qu'exigeait de lui la Porte Saint-Martin. Dans ce rapport, il souligne ce qui peut sembler une vérité première mais pourtant méconnue de certains directeurs : « *Pour obtenir des succès, il faut non seulement de bons acteurs, mais il faut aussi de bons*

ouvrages ». Mais à l'article XIII paragraphe 8, de la convention qui est signée, pour apaiser ceux qui craignaient de le voir devenir envahissant figure une stipulation restrictive : « *Il s'interdit le droit de faire représenter aucune pièce de sa composition sur le théâtre de l'Ambigu-Comique ni sur aucun théâtre exploitant le même genre, à l'exception des pièces déjà reçues et de celles pour la fête du roi.* ».

Sans intercaler dans ce compte rendu un chapitre sur Frédérick « écrivain », je veux néanmoins faire état d'une découverte personnelle : la source de l'une des pièces signées par Frédérick, *le Vieil Artiste ou la Séduction*, mélodrame en 3 actes qu'il créa à l'Ambigu le 26 août 1826. La pièce est annoncée « *par MM. Frédérick Lemaître et C**** ». Complétons ce qu'en dit Robert Baldick (page 50 de la traduction de son livre).

Le C*** de la signature à la fois collective et énigmatique dissimule le travail « en société » (comme on disait alors) de Chavange, Alexis Comberousse et Maillard. Tous les trucs et les poncifs du genre mélodramatique s'y trouvent, d'ailleurs habilement machinés et combinés. Or, le 24 mai 1823, sur le même Ambigu, on avait représenté un autre mélodrame en 3 actes, « à spectacle », *Louise ou le Père juge* de St-Hilaire et Hyacinthe, mais aux droits d'auteurs de quoi émargeait aussi Pichat. Et tout s'éclaire: car Hyacinthe, c'est aussi un de Comberousse (ou, sans particule, Decomberousse) frère d'Alexis. La brochure de *Louise* fut éditée, la même année 1823, chez Pollet « libraire-éditeur de pièces de théâtre, rue du Temple n° 36 » (1).

Relisons les deux pièces (il y faut un certain courage...) : leur parenté est flagrante. *Louise* se passe à Prague tandis que *le Vieil Artiste* se joue à Krusmarck en Prusse ; si on faisait de la géographie, ce serait différent ; mais sur le plan théâtral, même souci de pittoresque et de dépaysement, dans une sorte de « germanisme » qui marqua beaucoup le romantisme, de haute volée comme de bas étage, à la fois dans ses conceptions dramaturgiques et dans ses mises en scène. Il y a une « salle gothique » au dernier acte, qui évoque l'atelier du *Vieil Artiste* captif dans une ancienne forteresse (gothique, moyen âge, enceintes fortifiées, etc. : tout l'arsenal architectural du drame...). On trouve dans les deux pièces un bourgmestre, un Muldorff, un Comte (mais, dans *Louise*, vraiment marié, en secret, à l'héroïne). Mais, surtout, la situation maternelle de cette héroïne, et son attitude en fonction de son père, sont identiques à celles de Caroline dans *le Vieil Artiste*. Ce qui est neuf dans ce *Vieil Artiste*, c'est que justement le père de l'héroïne malheureuse est peintre : ce doit-être là l'invention avantageuse de Frédérick. Avantageuse car le jeune acteur de vingt-six ans s'est inventé un personnage qui a du génie dans son art, de la noblesse dans son comportement, un physique glorieux et saisissant, un rôle de composition qui lui permet une virtuosité technique — et qui, en même temps, le sort de la composition du Robert Macaire de *l'Auberge des Adrets*, composition dont à la fois il était fier (elle établira sa fortune et sa légende) et exaspéré (heureux de s'en affranchir quand il sera Ruy Blas ou Gennaro de *Lucrèce Borgia*).

---

(1) Il y eut deux frères de Comberousse ou Decomberousse, tous deux nés à Vienne (Isère), qui est aussi le pays de François Ponsard. L'aîné est Hyacinthe (prénommé aussi Isaac) qui naquit en 1786 ; l'autre, son cadet de dix ans, est Alexis (prénommé aussi Barbe). Ils menèrent parallèlement des carrières fécondes en vaudevilles, drames, mélodrames : à eux deux, un total de plus de cent-vingt pièces. Ils collaborèrent notamment avec Scribe, Ancelot, Bayard, Benjamin Antier. Mais Hyacinthe de Comberousse visa plus haut dans le choix d'un collaborateur puisqu'il entreprit de mettre en vers *le Bourgeois gentilhomme* et *le Médecin malgré lui*... Il commit aussi une tragédie jouée au Théâtre Français le 16 avril 1825 : *Judith*. Ce n'est sacrifier ni au mauvais goût ni au paradoxe que d'affirmer — tout bien considéré — que l'on préfère encore sa *Jane Shore*, mélodrame en 5 actes (Porte Saint-Martin, 19 avril 1824) fabriqué avec Jouslin de la Salle et Alphonse (Chavanges). Jane Shore est d'ailleurs un personnage « en or » que plusieurs « théâtriers » d'alors ne se firent point faute d'exploiter.

Dans *Louise* comme dans *le Vieil Artiste (le Père juge* comme *la Séduction...)* la musique est de « M. Adrien », probablement chef d'orchestre de l'Ambigu. C'est Sophie Halignier qui a créé Louise dans la pièce de 1823 et Caroline dans celle de 1826. Mais surtout dans les deux entreprises il y a le couple de bricoleurs dramatiques, les frères de Comberousse, experts dans la manière de fabriquer une seconde mouture. Il faut d'ailleurs constater que ce « retapage » qu'est *le Vieil Artiste* est de beaucoup supérieur au très piètre mélo que fut *Louise ou le Père juge.*

Cette pièce initiale avait du reste été vue par Frédérick, car créée exactement six semaines avant l'apparition de *l'Auberge des Adrets* sur ce même plateau ; trois interprètes appartenaient aux deux distributions (des comparses, il est vrai) ; dans les deux pièces, mêmes collaborateurs de l'Ambigu : M. Adrien pour la musique, M. Maximien pour les ballets, MM. Joannis et Defontaine pour les décors ; et le même éditeur pour les deux textes (Pollet, déjà nommé). Ainsi en 1826, Frédérick, coauteur du *Vieil Artiste,* aura pu unir ses souvenirs de 1823 à ceux des Decomberousse, Alexis et Hyacinthe.

Bien d'autres cheminements pourraient être poursuivis à travers la carrière de Frédérick et le petit univers théâtral où elle se développa. On établirait ainsi un ouvrage plus dense que celui de M. Robert Baldick qui se déroule presque comme un film, qui ravive les souvenirs du lecteur averti, qui séduira le lecteur ignorant le domaine où il est introduit et lui permettra donc maintes découvertes. Chemin faisant, le lecteur averti formulera des réserves sur quelques détails : par exemple, à propos de l'auteur du *Père Gachette,* l'une des dernières créations de Frédérick, il s'étonnera de voir appeler négligemment « *un certain Paulin Deslandes* » un homme qui ne fut point négligeable en son époque comme fabricant dramatique assez fécond. De même la formule qui exécute Barba en six mots à propos de l'affaire de l'édition de *Robert Macaire (... un éditeur sans scrupules nommé Barba...)* est assez injuste à l'égard d'un homme qui tient une large place dans l'activité théâtrale de son époque et aussi dans l'histoire de l'édition, si « combinard » qu'il ait pu être. Comme si les auteurs d'alors avaient été eux-mêmes dévorés de scrupules dans les domaines de la collaboration, du plagiat, etc ! (Voir un Paul Siraudin...).

A propos de la bataille *d'Hernani* (p. 78-79) : Joanny n'a certainement pas « bafouillé » en disant le vers fameux : « *Oui, de ta suite, ô roi ! de ta suite ! j'en suis !* », car il créa Don Ruy Gomez, et le vers est lancé, à l'ultime tirade du I. par Hernani joué (R. Baldick l'indique sept lignes plus loin) par Firmin. Le *Napoléon* de Dumas, présenté par Harel à l'Odéon, le 10 janvier 1831, est en prose et comporte vingt-trois tableaux, et non point en vers. Il est fâcheux de venir buter sur de pareilles négligences.

De même (ai-je mal lu et relu la page 96 ?...) *Les Victimes cloîtrées,* du comédien Monvel, sont citées de telle manière qu'on les croirait mélodrame contemporain de Charles X, alors que nul n'ignore que cette extravagante pièce « révolutionnaire » date de 1791. Enfin, je n'ai pas qualité pour trancher si, à propos des épidémies de Paris, il n'y a pas quelque confusion aussi entre la peste et le choléra.

En regard, il aurait été équitable de parler moins brièvement de l'*Alchimiste,* en considération de la collaboration de Nerval avec Dumas ; et il serait prudent d'apporter plus de détails sur la Salle Ventadour à propos de la fondation de la Renaissance, car si le public parisien est relativement informé sur les théâtres, parés de légende, du Boulevard du Crime, il est fort ignorant des destins du Théâtre Ventadour. Quant au Gymnase, il représente à nos yeux, même s'il fut le fief de Scribe, autre chose qu'un « petit théâtre de vaudeville ».

Certaines des remarques qui viennent d'être formulées n'auraient pas à être relevées par un critique anglais commentant le texte ori-

ginal de cet ouvrage, mais elles s'imposent au commentateur français. Car, malgré l'universalité du théâtre et de l'érudition, l'optique reste quelque peu différente : c'est le risque de ces traductions. Quelle que soit l'autorité de M. Robert Baldick en lettres françaises (et un précédent ouvrage sur Huysmans, très admiré des spécialistes de cet écrivain, en témoigne), on peut se demander si l'accueil qui lui a été réservé pour son Lemaître de la part de l'éditeur eut été aussi spontané à l'égard d'un historien français spécialiste de cette époque ou d'un « chercheur » penché depuis longtemps sur la curieuse personnalité du « Talma du Boulevard » : Mme Jeanne Sully, par exemple (à qui M. Baldick rend hommage en sa dédicace). Je pense d'ailleurs aussi, par réciprocité, que des critiques anglais auraient bien des remarques à formuler si, par exemple, on s'avisait de traduire en leur langue tel ouvrage français sur Shakespeare ou sur Kean... Le problème du choix des traductions reste fort délicat.

Quoi qu'il en soit, c'est parce que ce livre représente un effort estimable, qu'on a cru devoir l'examiner avec soin, et son intérêt est affirmé par le fait qu'il autorise tant de remarques et qu'il a permis ici quelques projections sur le cas Frédérick Lemaître.

Paul BLANCHART.

20 pièces en un acte, choisies dans le théâtre contemporain. Préface et notice par Odette ASLAN, Coll. Melior, Paris, 1959, ed. Seghers gr. in-8, 524 pages,

Vingt pièces en un acte, huit françaises (Anouilh, Audiberti, Beckett, Cocteau, Giraudoux, Ionesco, Salacrou, Sartre), douze étrangères, appartenant aux littératures anglo-saxonnes (Priestley, Sarroyan, R. Rose, Yeats) hispaniques (Valle Inclan), roumaine (Carragiale) suédoise (Strindberg et I. Bergman), allemande (Brecht et Max Frisch) et russe (Tchékov).

Beau bouquet : toutes ces pièces sont intéressantes, bien écrites ou bien traduites, dignes d'être lues, étudiées, jouées. Mais joue-t-on encore des pièces en un acte ? C'est peut-être pour remettre en honneur ce que les Allemands nomment *Einakter* et ce que le public français, aujourd'hui, dédaigne, qu'Odette Aslan, aidée par le vaillant éditeur Seghers, vient de lancer ce remarquable recueil. Disons qu'il s'agit pour l'essentiel d'œuvres récentes ou relativement récentes. Cependant on relève, non sans quelque étonnement, les noms de Tchékov et de Strindberg sur la liste des auteurs, or, il s'agit d'écrivains qui appartiennent à la génération des naturalistes. Mais ils ont su conserver la faveur du jeune public et des jeunes metteurs en scène et conserver en même temps les suffrages du « grand » public. Par une faveur particulière, ils comptent parmi les astres fixes de la constellation d'avant-garde.

La préface d'Odette Aslan est amusante et donne à penser. Cependant on serait tenté d'établir une distinction plus tranchée entre *Douze hommes en colère,* drame dénué d'entracte, mais occupant toute une soirée (il s'agit d'ailleurs à l'origine d'un texte écrit pour la télévision et non pas pour le théâtre) et telle pochade plus courte comme le *Jubilé* de Tchékov ou le *Paria* de Strindberg qui figurent au programme soit comme levers de rideau, soit comme éléments d'un spectacle coupé, dans le style du Grand-Guignol. Strindberg (dont O. Aslan cite judicieusement quelques phrases tirées de la préface de *Mademoiselle Julie*) estimait fort Méténier et ses créations grand-guignolesques, il se référait volontiers au *Quarts d'heure dramatiques* de Guiche et Lavedan. Il avait banni l'usage de l'entr'acte (qui détruit l'effet de suggestion produit par le théâtre) de sa maison

stockholmienne, le Théâtre Intime. La pièce sans entr'acte, qui ne garde du drame que l'essentiel (Strindberg rejetta aussi la graisse et le tissu conjonctif de la côtelette pour ne manger que la noix), tel était pour notre poète suédois, le vrai théâtre. Pourquoi avons-nous banni de nos mœurs la pièce en un acte ? Aimons-nous encore vraiment le théâtre ?

Maurice GRAVIER.

Italie

Publications goldoniennes récentes.

Signalons brièvement, au cours de ces derniers mois, quelques importantes publications sur Goldoni.

Tout d'abord, il faut mentionner la parution du quarantième et dernier volume de l'édition monumentale de ses œuvres complètes, hommage de la Ville de Venise. Cette édition, commencée il y a longtemps déjà, en 1907, et interrompue par la mort de celui qui en avait assumé la tâche, Giuseppe Ortolani, spécialiste bien connu en la matière, a été reprise et menée à terme par Nicola Mangini, Conservateur de l'Institut Goldoni de Venise. Ce volume comprend l'adaptation goldonienne du roman de Mme Riccoboni, *Istoria di Miss Jenny*, et un intéressant Appendice rassemblant quelques écrits de l'auteur dramatique vénitien connus, depuis peu de temps seulement, parmi lesquels la version en prose de la comédie *Il cavaliere di spirito*, et deux lettres en français adressées, l'une à Voltaire, l'autre à Mme Duchesme. Bientôt leur fera suite la table générale des quarante volumes.

Voici, d'autre part, des « Etudes goldoniennes » dont la publication est due à Vittore Branca et Nicola Mangini *(Studi goldoniani*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960) et dont les deux volumes contiennent les Actes du Congrès international goldonien qui a eu lieu à Venise en 1957. Le premier volume comprend les rapports généraux (Valeri, Dazzi, Bellonci, Radice, Folena, Marcazzan), tandis que le second rassemble les cinquante-neuf communications, groupées en deux sections, dont la première traite de la production théâtrale de Goldoni dans le monde, et la seconde d'études et de lectures dont il est l'objet. Ces volumes, par l'ampleur de leurs sujets d'intérêt et par la nouveauté de leurs recherches, représentent une contribution très notable à l'étude de la personnalité et de l'œuvre de Goldoni.

Enregistrons, enfin, la toute récente *Bibliografia goldoniana* de Nicola Mangini (Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961). Cet ouvrage, qui se situe comme une continuation des précédents travaux de Spinelli et de Della Torre, embrasse la période de cinquante ans qui va de 1908 à 1957. Il s'articule en trois parties : les éditions, les traductions, la critique, complétées par un Index analytique. Particulièrement intéressant est le secteur des traductions (plus de 250 en 29 langues différentes), ainsi que la documentation relative aux représentations en Italie et à l'étranger. Il s'agit donc là d'un instrument de travail extrêmement précieux pour les historiens du théâtre.

S. THERAULT.

Suède

Per BJURSTRŒM.— **Giacomo Torelli and baroque stage design.** Stockholm, Nationalmusei Skriftserie 7, 1961, 272 p., index, bibl.

Le « temps du regard » qui est le nôtre a vu croître l'engouement pour la scénographie baroque. La vulgarisation hâtive dans un domaine encore mal exploré de l'histoire du théâtre, où la carence relative des documents entraîne des confusions, n'est pas sans retarder la progression de nos connaissances. Aussi avons-nous plaisir à saluer l'apparition d'un ouvrage qui par sa tenue scientifique, la rigueur de la méthode, donnera une impulsion aux recherches en leur apportant des bases solides et bien contrôlées.

M. Per Bjurström, attaché au cabinet des Dessins et Estampes du Musée National de Stockholm, joint à une formation d'historien des arts plastiques celle d'historien du théâtre. Il appartient à une école privilégiée en Europe pour avoir à sa disposition une scène intacte du XVIII[e] siècle, en activité : celle du théâtre de cour de Drottningholm qu'a ressuscité le prof. Agne Beijer. Ce laboratoire unique, auquel est adjoint un musée retraçant l'histoire de la scénographie, forme d'excellents « cliniciens » de la scène à l'italienne, qui possèdent les secrets de sa poétique.

La thèse récemment soutenue par M. Bjurström est centrée sur l'activité artistique de G. Torelli en Italie et en France, mais dépasse grandement son objet principal en retraçant l'évolution du décor d'illusion de la Renaissance au XVIII[e] siècle.

M. Bjurström a exploré les collections et archives de Venise, Pesaro, Fano, lieu natal de Torelli, les archives françaises, les collections suédoises. Nous exprimerons le regret qu'il n'ait pu aller à Parme consulter les Archives Palatines, dont Mme Horn-Monval a fait valoir toute l'importance (R.H.T. 1957-IV). Nul mieux que lui n'aurait été à même d'interpréter certains dessins et d'élucider, peut-être, des problèmes non résolus sur le théâtre Farnèse, sa machinerie originelle, le rôle exact d'Aleotti et de Fr. Guitti, leur influence respective sur Torelli et l'aménagement des premiers théâtres d'opéra à Venise. A Rome aussi l'obscurité reste grande sur l'introduction de la scène à coulisses. Mais en cernant les points obscurs et en rassemblant ce qu'on sait des premiers scénographes de l'opéra vénitien, avant Torelli, l'auteur raffermit le terrain à explorer.

Judicieuse est aussi l'optique dans laquelle il envisage les premiers tracés, hypothétiques, des salles d'opéra-public, procédant des salles de tournois où les galeries entourent le spectacle, et des salles de Comédie vénitiennes à disposition frontale du public dans le parterre.

Nous relevons un certain flottement entre l'Académie des Intrepidi (théâtre à Ferrare) et celle des Immobili à Florence (théâtre de la Pergola). Par ailleurs, T. Francini ne peut avoir collaboré au « Ballet Comique de la Reine » en 1581, il n'était pas encore à Paris (p. 167). Erreur vénielle, à laquelle nous ajouterons une lacune bibliographique concernant Furttenbach, celle de la publication récente, par M. Raszewski, d'une édition polonaise groupant pour la première fois, tous les textes sur le théâtre, avec un excellent commentaire critique en anglais « In defense of Furttenbach » (« O Budowie Teatrow », Varsovie, 1958). Enfin, M. Bjurström reprend ce que nous croyons une erreur propagée par Bapst, l'idée d'un tracé arrondi pour le fond de la salle du Palais Cardinal, construite par Le Mercier (la salle de « Mirame », 1641).

Ces réserves ne concernent pas le sujet même de l'ouvrage où l'apport de M. Bjurtröm est fondamental, il consiste dans un effort de synthèse et dans l'interprétation subtile et solidement informée et critiquée de tous les documents qu'il rassemble autour du nom de Torelli. La démonstration s'appuie sur la confrontation des livrets et des gravures et le rapprochement avec des documents antérieurs ou contemporains, pour définir le rôle et le style de Torelli comme décorateur ou machiniste en regard de la doctrine qui s'élaborait chez les théoriciens.

Nous ne pouvons qu'approuver la prudence de l'auteur sur les rapports hypothétiques du jeune Torelli avec Aleotti, Guitti et Sabbattini. Il ne croit pas que Torelli ait été l'élève d'Aleotti, et ne sait s'il a connu personnellement les deux derniers, mais il croit à l'influence artistique de l'œuvre de Francesco Guitti, grand machiniste et décorateur itinérant. Il nous dépeint le milieu vénitien quand Torelli, originaire d'une famille aristocratique de Fano a dû, pour des raisons obscures, quitter sa cité natale, et arriver à Venise en 1640. Les premiers théâtres d'opéra se substituaient à des salles de Comédie existantes, avec parterre et galeries rudimentaires et sur lesquelles on ne possède aucun document graphique, mais une simple description du voyageur anglais Thomas Coryat, de 1608. En 1620, on jouait la comédie et la tragédie aux théâtres San Cassiano et San Salvatore et probablement aussi aux SS. Giovanni e Paolo et San Moise, avant leur conversion en théâtres à loges pour l'Opéra (1639). Venise, milieu cosmopolite très particulier, avait donc une longue tradition de théâtre public avant l'ouverture d'un opéra public au San Cassiano (1637). L'influence de la tragi-comédie espagnole régnait et marqua l'opéra naissant. Des premiers décors de G. Alabardi, Alfonso Chenda † 1640, Giovanni Burnacini, Gaspare Beccari, il ne subsiste aucune reproduction. Seuls les livrets ou les arguments nous renseignent.

Torelli, gentilhomme cultivé, doué de dons multiples, était en outre officier du Génie Maritime, il put sans doute acquérir à l'Arsenal de Venise des connaissances techniques utiles.

M. Bjurström signale les erreurs de date et d'attribution commises par ses derniers biographes : A. G. Bragaglia et F. Torrefranco. Torelli est né en 1608 et non en 1604. L'ouvrage ancien de Tomani-Amiani reste bien documenté sur ses activités tardives, de retour à Fano.

La première référence sur Torelli concerne la « Finta-Pazza » de Strozzi et Sacrati, qui inaugura le théâtre Novissimo en 1641, et où il monta « Bellerofonte » 1642, et « Venere gelosa », en 1643. Les décors de « Deidamia » 1644, ceux d' « Ercole in Lydia », 1645, peuvent lui être attribués. Ceux d' « Ulysse Errante » 1644, au théâtre SS. Giovanni e Paolo sont de lui. En juin 1645, il partait en France avec une recommandation du Duc de Parme pour la reine. Les faits sont connus.

Torelli avait le sens de la publicité et utilisait ses ressources dans la publication de ses décors. Les somptueuses éditions de « Bellerofonte » et d' « Apparate Scenici » (reprise de Venere Gelosa en 1644) portent en page de titre les armes de sa famille. On ne sait s'il eut des intérêts dans le théâtre Novissimo, ce n'est pas impossible. Dès sa première mise en scène Torelli fait usage de son invention révolutionnaire, tout de suite décrite dans « Il Cannochiale della Finta Pazza », 1641, et dont l'importance est à nouveau soulignée dans le livret de « Bellerofonte ».

Jusque là les châssis de coulisses avaient glissé sur des rails en relief sur le plancher de la scène : (les « grooves », conservées en Angleterre). Torelli pour obtenir la coordination du contrôle, coupa le plancher de la scène et fit glisser les châssis sur des chariots, reliés par des cordes à un seul tambour ou treuil central, dans les dessous, mis en mouvement par le relâchement d'un contrepoids. D'un seul coup toutes les paires de coulisses changeaient, mues par

un seul homme. Cette rapidité acquise en réduisant la main-d'œuvre, convenait à des spectacles d'intrigues mouvementées. Torelli améliora aussi la mobilité des chars célestes, déjà savante chez Buontalenti. Il perfectionna la machinerie du Gril permettant aux gloires de sillonner la scène dans toutes les directions : d'arrière en avant et transversalement. Ainsi la « victoire » de la « Finta Pazza » (acte 2, scène 7) traverse la scène de gauche à droite et avance mystérieusement, fils et machines étant cachés par des nuages feints, fixés à des bâtis de bois se dépliant pour couvrir de larges surfaces. La machinerie des nuages est si compliquée chez Torelli qu'aucun traité postérieur ne la décrit, mais des dessins de la Bibliothèque Palatine de Parme en donnent l'idée ; on est loin déjà de Sabbatini. Avec Torelli le décor devenait dynamique, l'accent était posé sur le moment du changement. Le décor n'est plus un simple fond, mais devient un milieu défini, donnant au drame son atmosphère, tout en prenant une valeur indépendante. Les allégories irréelles des Intermèdes florentins ont fait place à des intrigues romantiques — des légendes modernisées.

Torelli cherche aussi à s'évader de la répétition monotone en profondeur, du décor maniériste (Buontalenti-Parigi), en groupant les coulisses par unités et en divisant la scène transversalement par un élément architectural : loggia, arc de triomphe etc...

Il délimite ainsi l'espace de jeu suivi d'une arrière-scène non utilisée, car l'acteur y détruirait l'illusion de la perspective décroissante.

M. Bjurström fait une étude minutieuse des sources d'inspiration de Torelli en dehors du théâtre, chez les peintres et architectes du milieu électrique vénitien. Entourant les intrigues pseudo-historiques des héros d'opéra d'une atmosphère un peu surannée, il emprunte sa noblesse aux modèles palladiens, tout en subissant l'influence exotique des artistes septentrionaux. Il créé un monde de fantaisie romantique mêlant le réel et l'irréel. Il créait aussi un rythme par l'alternance des architectures et des paysages. Il affectionnait les échappées au travers d'arcades marquant la frontière entre l'aire de jeu et le fond purement décoratif, dans une constante hésitation entre la création d'un espace fermé et la vue d'un horizon distant. Cette construction spatiale s'apparentait à celle des églises vénitiennes à plan central, de Palladio et de Longhena, où le sanctuaire doit être visible de tous côtés. Ses modulations contrastées s'apparentaient aussi à celles de la peinture baroque. Pour les paysages Torelli trouvait son inspiration chez les peintres du Nord, Paul Brill et Toeput, inspiration qui n'est pas celle du paysage héroïque idéalisé d'Annibal Carrache et de Poussin, dont se rapprochent davantage les décors de Fr. Guitti pour « Erminia sul giardino » 1633, et « San Alessio » 1634, à Rome. Torelli rompait le statisme du décor non seulement par la tension entre les axes longitudinaux et transversaux, mais surtout par son art des changements et de la machinerie qui fit sa renommée européenne. Il rendait possible cet instant de transition qui devint l'un des attraits de la scène baroque. Ainsi dans « Bellerofonte », 2 changements des 9 décors avaient lieu entre les actes, tous les autres étaient une part active de l'ensemble visuel du décor. Son invention technique créait un nouveau mode d'expression.

Le premier aussi il aurait rendu interchangeables les bandes d'air masquant le gril, au-dessus de la scène ; ce qui donnait de nouveaux rythmes en variant les scènes d'intérieur et d'extérieur, en rapport avec les apparitions divines qui étaient moins des interventions surnaturelles que des commentaires. Dans l'opéra vénitien le destin des dieux est humanisé, celui de l'homme héroïsé.

L'ignorance très grande où l'on est encore du décor d'opéra vénitien, entre 1637 et 1641, ne permet pas de délimiter exactement l'originalité du style décoratif de Torelli. Mais l'introduction de l'opéra

public à Venise, en 1637, a fait franchir un pas décisif à l'art scénographique.

Torelli en France. — Quand Torelli arrive en France, dans un milieu travaillé par la théorie des unités, une sorte de compromis s'était établi entre le décor simultané et successif — construit ou peint. — En dehors des ballets de Cour, les moyens de changement étaient restés assez primitifs même pour les « pièces à machines » du théâtre du Marais. Certains décors étaient probablement peints sur la « tapisserie », ou toile, séparant la scène en deux, et qui levés, révélaient d'autres décors construits au fond. Un « petit théâtre » en retrait, à 4 m. au-dessus de la scène pouvait faciliter les apparitions. Mais la machinerie du gril pour les interventions surnaturelles d'un usage courant, était aux mains habiles de Denis Buffequin (en 1616) fils de Georges Buffequin, le scénographe et machiniste de « Mirame », 1641.

La scène dont Torelli prenait possession en 1645, au Petit Bourbon, pour monter la « Finta Pazza », était plus grande que celle du théâtre Novissimo. L'assistance ravie « admira les changements de scène jusqu'à présent inconnus à la France et qui ne transporte pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps par des mouvements imperceptibles » (Gazette).

On sait peu de chose de son travail à Paris pendant les 16 ans qu'il y passa malgré livrets et gravures. Ne restent certains, que les décors pour la « Finta Pazza » 1645, « Andromède » 1650, « Les Noces de Pelée et de Thétys » 1654, et sa contribution au « Ballet du Duc d'Enghien » 1646, « Orfeo » 1647, « Psyché » 1656, « Rosaure » 1658, « Les fâcheux » 1661. Le décor du « Ballet de la Nuit » est probablement de lui, 1653. Reste hypothétique sa contribution à « Egisto » 1646, et aux ballets du « Dérèglement des Passions » 1648, « Cassendre » 1651, « Les Fêtes de Bacchus » 1651, « Les Proverbes », « Le Temps » 1654, « les Plaisirs » 1655, « L'Amour Malade » 1657, « Alcidiane » 1658 et « La Raillerie » 1659. Toutes les autres attributions sont sans fondement. M. Bjurström analyse minutieusement, scène par scène l'argument de chaque spectacle en rapport avec le décor dont il recherche les sources d'inspiration, les variantes, et définit le style.

On suit avec intérêt la transformation qui s'opère dans l'art de Torelli, l'atténuation du réalisme, sous l'influence du milieu classique français, bien que Torelli s'y soit mal adapté et soit demeuré un baroque. La collaboration d'Errard et de Coypel n'est pas sans avoir donné aux décors « d'Andromède » leur caractère plus léger et plus classique ; quant à la comédie italienne entremêlée d'un ballet, « Les Noces de Pelée et de Thétis », donnée au Petit Bourbon, et où Louis XIV paraissait en Apollon au milieu des muses, c'est le ballet qui reste le mieux documenté du XVII[e] siècle. Outre les illustrations du livret, des dessins sont identifiables aux Archives Nationales, à la Farnesine, à Vienne, dans la collection Cournand ; des répliques à la bibliothèque de Versailles, à Stockholm, à la Bibliothèque de l'Institut — 73 aquarelles de costumes, et 32 variantes à la coll. Rothschild de la Nationale —. Le palais de Jupiter s'ouvrant sur le ciel (acte II, Scène II) était le décor le plus beau : Bijou immense de lapis lazuli serti d'or, offert par Jupiter à Thétis il évoquait par sa richesse le décor de la « Calandria » à Urbino, en 1513. Des éléments transversaux divisaient en trois parties la scène de 23 coulisses.

Dans un chapitre du plus haut intérêt, M. Bjurström étudie les rapports de Torelli avec le classicisme français, l'antagonisme qui l'y oppose et l'influence qu'il subit malgré lui. Issu de la tradition romanesque et réaliste vénitienne, le climat intellectuel français lui est étranger. Il doit passer de la « Festa teatrale » (Finta Pazza) à des genres spécifiquement français : tragédie d' « Andromède », ballet de « Psyché ». Mais sa technique de base reste uniforme. La coopéra-

tion avec des librettistes italiens pour les opéras, lui permit des libertés. Néanmoins le rôle du décor est plus réduit à Paris qu'à Venise, les changements moins nombreux. Pour « Bellerofonte » 5 ou 6 au lieu de 8, alors qu'à Vienne, milieu baroque, G. Burnacini, son ancien rival pourra s'offrir 23 changements dans « Il Pomo d'oro », 1668. L'idée qu'un changement de décor est une part intégrante du drame ne se développa jamais en France. La « vraisemblance » était la préoccupation dominante et le changement devait intervenir entre les actes, bien qu'à vue le plus généralement. Par contre, les effets mécaniques d'apparition gardaient toute leur importance. Corneille s'y intéresse et en réclame la responsabilité dans « Andromède ». D'Aubignac inclut le merveilleux dans sa conception de la vraisemblance, merveilleux : divin, humain, magie, ou « vraisemblance extraordinaire ».

L'influence des habitudes françaises sur la technique de Torelli se traduit par la séparation en hauteur du décor pouvant former deux sections, à l'instar de la scène du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne dotés d'un « petit théâtre », avec l'usage de la « tapisserie » au milieu de la scène. Le décor de Torelli devient de plus en plus compact, fait d'une accumulation d'éléments décoratifs.

Le problème de la concentration de l'action est comparable à celui qui s'est posé aux peintres de chevalet. A propos de Poussin, Félibien a souligné que la peinture narrative doit suivre les mêmes règles que le drame (« Entretiens » 1667).

Torelli dessinant une cour ou une place, pouvait les varier à l'infini, alors que pour les Français le décor devait représenter un milieu abstrait non localisé, type général, d'où la méthode des « réemplois ». Elle est déjà sensible dans l'inventaire des décors du Marais, en 1660, et devait aboutir à la systématisation de l'équipement théâtral telle que la définira J. Ménestrier en 1681, toutes les décorations d'opéra se réduisant à 15 ou 16 espèces et finalement à 11.

Pour M. Bjurström, Torelli n'apparaît pas comme un créateur de nouveaux motifs mais comme un homme qui synthétise les traditions venant des mystères, des comédies humanistes, des Intermèdes maniéristes et de la tragi-comédie française. En quittant la France en 1661 ou 62, il lui léguait un type de décor qui devait survivre jusqu'à la révolution. C'est moins sa contribution personnelle qui fut décisive que sa présence au moment où l'opéra italien s'intégrait à la vie culturelle française et fut transformée par la tradition de la Cour.

L'auteur recherche ensuite toutes les sources des types de décor adoptés par Torelli : tradition vitruvienne dans le paysage, avec variantes du jardin « délicieux », du bois et du désert, mêlée à l'influence de la nature observée — toutes les nuances entre le décor tragique et comique et leurs divers succédanés sont analysées avec subtilité. La tradition du Ciel et de l'Enfer héritée de la scène médiévale et des Intermèdes florentins, transmise par les Parigi, Bernin, Chenda et Guitti est retracée. Torelli utilise les Gloires à la manière de Buontalenti en emplissant de nuages la scène entière.

L'enfer, séjour de Pluton, est hérité de la double tradition florentine et romano-vénitienne : ruines brûlantes, ou antre souterrain qu'il amplifie.

Dans les paysages maritimes et les jardins l'influence de Buontalenti, Guitti est sensible. Mais il affirme son goût des rocailles et des grotesques que reprendra Bérain. Les palais qu'il introduit dans tous ses décors ont perdu l'individualité qu'il leur donnait à Venise. De cette structure abstraite sortira le « palais à volonté » du drame classique, pouvant servir d'intérieur ou d'extérieur indistinctement — à Venise dans « Bellerofonte » il avait fait un premier essai pour donner l'illusion d'un espace fermé par un plafond, qui deviendra la salle fermée des comédies classiques (Vigarani-Bérain).

Marié à une française de famille noble, Torelli avait 53 ans, quand, tombé en disgrâce et supplanté par les Vigarani, il dut quitter Paris, et regagner Fano, où des travaux d'importance lui furent rapidement confiés. Il y vécut riche et considéré jusqu'à sa mort, le 17 juin 1678 ; investi, à diverses reprises, des fonctions de magistrat et de gonfalonier.

M. Bjurström étudie, après Tomani-Amiani, son activité au Théâtre de la Fortune qu'il édifia dans le palais de la Ragione, en s'inspirant des théâtres de la Pergola à Florence, de Modène, et des Tuileries.

En 1667, il y monta son dernier spectacle « Le triomphe de la Continence » sur un livret de G. de Monte Vecchio.

Un inventaire des décors daté de 1690, est conservé au théâtre, et de nombreux dessins à la bibliothèque Federiciano. Torelli pour ce « Trionfo » avait créé une douzaine de décors immenses et une orgie de machines pour les Intermèdes. Il était le maître, ici, de la scène qui avait 14 m. de large sur 29 de profondeur et pouvait aller jusqu'à 40 m. avec de 15 à 23 coulisses. A l'éclairage assez uniforme qui lui était habituel, avec effets de lumière réservés aux interventions célestes, il substituait des effets contrastés plus dramatiques. Par le caractère grandiose des architectures et la scène de triomphe final, Torelli accusait son goût de la magnificence baroque, dans un décor très compliqué, avec l'usage de transparents.

Torelli essaya de s'évader de la tradition du décor maniériste triangulaire dont le point d'intérêt majeur était au centre de la toile de fond. Il différencia l'espace de jeu en avant, d'un fond uniquement décoratif. Il eut l'horreur du vide, le goût de l'entassement. Des monuments à étages multiples barrent les fonds. La perspective se développe sur deux niveaux en s'ouvrant sur d'autres échappées. Des rues en perspective divergente fuient à travers les arcades, afin que le public placé de côté puisse en jouir. Sous l'influence de l'architecture contemporaine il multiplie volutes, entablements énormes, l'excès des ornements, mais sur des structures traditionnelles, en développant ses idées jusqu'à l'absurde.

Il faudra attendre Ferdinando Bibiena en Italie et dans une voie opposée Bérain en France, pour assister à un renouvellement et une certaine rupture de la tradition.

Pour Torelli la scène et la salle étaient coordonnées et le point de vue centré. Ferd. Bibiena, lui, considérera son décor comme étranger à la salle et pourra en conséquence développer la « scena per angolo ». Devant cette question controversée P. Bjurström opte pour la « scena per angolo » entièrement peinte sur la toile de fond et non praticable, et il termine en analysant les plantations variées et originales des décors que Ferdinando Bibiena réalisèrent à Fano, au théâtre de la Fortune.

L'auteur donne en appendice tous les extraits des livrets relatifs à la mise en scène des pièces qu'a montées Torelli, en Italie et en France. Suit le catalogue de toutes les gravures des décors de Torelli, celui des dessins, et des attributions. Puis la table détaillée des œuvres citées. L'illustration de l'ouvrage ne cherche pas à séduire, strictement documentaire et de petit format, elle épouse étroitement et méthodiquement la démonstration scientifique, avec les références et les renvois nécessaires.

Ce bel ouvrage fournira aux chercheurs exigeants un instrument de travail précieux.

Hélène LECLERC.

Musique et Danse

Robert PITROU.— **Clara Schumann.** Edt. Albin Michel, 252 pages, 1960.

C'est un ravissant portrait que trace M. Robert Pitrou de la femme du célèbre compositeur Robert Schumann.

Clara Wieck, à moins de vingt ans, épouse, non sans difficultés Robert, son aîné de neuf ans. Quinze ans de bonheur, quinze ans de communion artistique totale... Puis Schumann devient fou et meurt à l'asile en 1856.

Clara lui survit quarante ans, et pendant ces quarante années, avec une énergie surhumaine, pianiste virtuose — aidée par son ami Johannes Brahms — elle impose au monde entier le message romantique de l'homme qu'elle n'a jamais cessé d'aimer et d'admirer. Ouvrage bouleversant dans la simplicité des faits relatés.

Claude BESSY.— **Danseuse étoile.** Hachette, 192 pages, ill. F. Batet, 1961.

Un livre d'enfant sage pour enfants sages : l'histoire merveilleuse d'une petite danseuse devenue, par son talent, très vite étoile, étoile de première grandeur, racontée à la manière de Mme de Ségur, née Rastopchine.

C'est gentil, frais, un peu puéril et pas « pour un sou » « nouvelle vague »...

Robert de FRAGNY.— **Ravel.** Edt. Su Sud-Ouest, Lyon, 108 pages, Illust., Jacques Ravel, 1960.

Ah ! le joli Ravel que vient de nous offrir Robert de Fragny.

Peut-être plus un portrait, finement ciselé, du grand musicien qu'une étude exhaustive de son œuvre. Mais l'œuvre on la connaît, elle est désormais de notoriété publique et d'autres, tels Roland Manuel l'ont si bien analysée...

Comme de Fragny a su rendre son modèle attachant, émouvant. Après avoir lu ces pages on aime — si cela était possible — encore mieux Ravel.

Roland de CANDÉ.— **Dictionnaire de Musique.** Edt. du Seuil (col. "Solfège"), 284 pages, nomb. ill., ex. music., 1961.

Ce « Dictionnaire de musique » de Roland de Candé, n'est pas un dictionnaire : il est à la fois plus précieux et moins complet. Moins complet parce qu'il ne définit que des termes techniques, des formes musicales, des instruments — laissant aux encyclopédies le soin d'analyser les créateurs et leurs œuvres, les exécutants — plus précieux parce qu'il constitue une sorte d'initiation à la musique, rédigée sous le signe de l'intelligence.

M. de Candé a l'art de faire comprendre, au maximum, l'inexplicable, c'est-à-dire les raisons émotives, encore bien secrètes, des plaisirs et des phénomène sonore organisé.

C'est là un haut mérite qui ne peut manquer de rendre de signalés services aussi bien aux amateurs qu'aux professionnels.

Francis POULENC.— **Chabrier.** Edt. "La Palatine", Genève, 1961, 192 pages, 8 H.T.

Le livre de Poulenc sur Chabrier ? Une pochade, une charmante pochade, désinvolte et joyeuse, mais un peu superficielle. On eût pu espérer que Francis, fils spirituel d'Emmanuel, se soit penché d'une façon un peu sérieuse sur l'originalité d'un talent dont il a su si bien recueillir les savoureuses caractéristiques... A part quelques notes d'interprétation sur les œuvres pianistiques du maître, Poulenc se contente du pittoresque anecdotique. Il escamote le style de l'art de Chabrier. Par contre il réussit du personnage un portrait si vivant qu'on lui pardonne d'avoir plus aimé que réellement analysé. De la mousse, mais quelle mousse !

André BOLL.



ÉDITIONS

DU

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I — Publications périodiques

LE BULLETIN SIGNALETIQUE paraît mensuellement et présente, sous la forme de courts extraits classés par matière, tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques publiés dans le monde entier.

Des TIRAGES A PART sont mis, en outre, à la disposition des spécialistes.

Le CENTRE DE DOCUMENTATION DU C.N.R.S. fournit également la reproduction photographique sur microfilm ou sur papier des articles analysés dans le BULLETIN SIGNALETIQUE ou des articles dont la référence bibliographique précise lui est fournie.

Ainsi, expérimentateurs, ingénieurs et techniciens bénéficient, sans quitter leur laboratoire ou leur bureau, d'une documentation abondante et rapide.

ABONNEMENT ANNUEL (y compris table générale des auteurs) :

	France	*Etranger*
3e partie : Philosophie, Sciences Humaines	50 NF	60 NF
TIRAGE A PART (3e partie) :		
— Sociologie	18 NF	23 NF
— Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
— Psychologie	22 NF	25 NF

Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes :

N° 1 (1952)	3 NF
N° 2 (1953)	4 NF
N° 3 (1954)	4,60 NF
N° 4 (1955)	7 NF
N° 5 (1956)	4,60 NF
N° 6 (1957)	6 NF
N° 7 (1958)	7 NF
N° 8 (1959)	7,50 NF

Ouvrages

Marie-Jeanne DURRY. Autographes de Mariemont :
1re partie, T. I De Jean Rolin à Madame de Pompadour; T. II De Vauvenargues à Dolomieu.
2e partie, T. I Le Boufflers à Lamennais; T. II de Marchangy à Victor Hugo. L'ensemble .... 70 NF

Les Cahiers de Paul Valéry (écrits de 1894 à 1945).

Paul Valéry était tout à la fois poète, littérateur, penseur, épris des sciences et artiste. Les Cahiers écrits tout au long de sa vie permettent de la mieux connaître sous ses divers aspects. Ils sont le complément indispensable des œuvres de Paul Valéry publiées jusqu'à ce jour et intéresseront tous ceux qui les possèdent.

Ces Cahiers se présentent sous la forme d'une trentaine de volumes d'environ 1 000 pages, du format 21×27, contenant la reproduction photographique du manuscrit et d'environ 80 aquarelles de l'auteur.		
Volumes reliés	1 600	NF
(640 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Volumes sous étuis	1 740	NF
(780 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Musique et Poésie au XVIe siècle	16	NF
La Musique instrumentale de la Renaissance	18	NF
Les Fêtes de la Renaissance	30	NF
La Renaissance dans les Provinces du Nord	11	NF
Thomas MACE. Musicks Monument. Vol. I : Reproduction en fac-similé d'après l'édition originale publiée à Londres en 1676.	32	NF
La Musique de Scène de la Troupe de Shakespeare	21	NF
Guillaume MORLAYE. Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et Luth	7	NF
Mélanges JAMATI. Création et Vie intérieure	13	NF
Visages et perspectives de l'Art Moderne (peinture, musique, poésie)	12	NF
La mise en scène des œuvres du passé	19	NF
La Théâtre Moderne. Hommes et Tendances	22	NF
Réalisme et poésie	25	NF
M. HORN-MONVAL. Traductions et adaptations françaises du Théâtre Etranger (cette bibliographie comprendra 8 tomes).		
T. I: Théâtre Grec antique	10	NF
T. II: Théâtre Latin antique et moderne	12	NF
T. III: Théâtre Italien	12	NF
Colloques du C.N.R.S. (Sciences Humaines) :		
II. Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe Siècle (en vente aux Presses Universitaires de France)	15	NF
III. Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe Siècles	10	NF
IV. Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe S.	6,60	NF
V. Musique et poésie au XVIe Siècle	16	NF
VIII. Etudes Mycéniennes	20	NF
IX. Corpus Vasorum Antiquorum	2,50	NF
X. Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart	26	NF
XI. Les Processus de l'Hominisation	18	NF
XII. Le Luth et sa musique	32	NF
XIII. Charles-Quint et son Temps	21	NF
XIV. Nicolas Poussin (relié soie en 2 volumes)	130	NF
Le C.N.R.S. et ses Laboratoires :		
Le Service de la carte phytogéographique	6	NF
L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes	3,20	NF
Centre de Documentation cartographique et géographique	3	NF
Le Mannogo	3	NF

Abonnements, renseignements et vente au Service des Publications du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 15, quai Anatole-France, Paris-7e. C. C. P. Paris 9061-11. Tél.: SOLférino 93-39.

La Société d'Histoire du Théâtre entretient des relations régulières avec les organismes officiels ou privés, en France et hors de France, qui souhaitent unir leur action à la sienne, dans une libre coopération. Elle a collaboré à de nombreux congrès, colloques ou expositions et pris, au sein de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, une part active à la création d'un Institut International de Recherches Théâtrales, à Venise.

Il convient de rappeler que dans l'esprit de ses fondateurs — et plus spécialement dans l'esprit de Louis Jouvet — si l'essentiel de notre Société est la recherche, l'étude et la publication de documents inédits, notre désir est que la connaissance du passé, puisée aux sources les plus sures avec toute la rigueur de la critique scientifique, puisse contribuer *pratiquement* à nourrir et à guider la création théâtrale dans ce qu'elle a de plus authentique et de plus conforme aux aspirations de ce temps.

« C'est pourquoi, écrivait Louis Jouvet en 1948, pour réaliser ce vaste programme, notre Société fait appel non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre. A tous, elle demande aide et collaboration. Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres ».

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE - PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS	**18 NF**
MEMBRES FONDATEURS	**25 NF**
MEMBRES BIENFAITEURS	**45 NF**

Les membres étrangers voudront bien joindre 2 NF pour frais de port.

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la Revue.

2° A l'usage du Centre d'Information et de Documentation, de sa bibliothèque et de ses archives.

3° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc., etc...

4° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Dépôt légal 2e trimestre 1961. *Le Gérant :* G. Larché